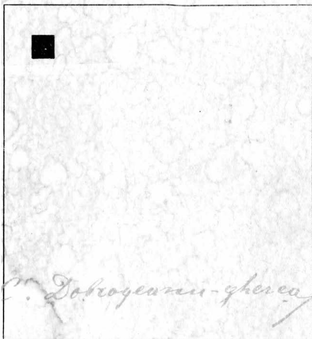
C. DOBROGEANU-GHEREA

Studii critice



EDITURA PENTRU LITERATURĂ

COLECȚIA



Minerva

C. DOBROGEANU-GHEREA

Studii critice

„ORICE PĂRERE AM AVEA DESPRE IDEILE, DESPRE INTUIȚIA CRITICĂ ȘI MAI ALES DESPRE TALENTUL DE SCRIITOR AL LUI C. DOBROGEANU-GHEREA, NU-I PUTEM TOTUȘI TĂGĂDUI UN MERIT: MERITUL DE A FI PUS TEMELIILE CRITICEI LITERARE ROMÂNEȘTI. A INAUGURA UN GEN POATE FI ȘI O ÎNTÎMPLARE, E ÎNSĂ O CINSTE CE NU SE ÎNTÎLNEȘTE DESEORI."

E. LOVINESCU

Lei 21,5?

INTRODUCERE

CONSIDERATĂ în perspectiva întregii evoluţii a mişcării literare româneşti, dezvoltarea criticii corespunde aproape sincronic, în etapele ei esenţiale, cu marile faze ale literaturii române moderne, contribuind activ la orientarea ideologică şi estetică a acesteia. Ca atare, în raport cu factorii interni determinanţi, ideologia literară românească se dezvoltă în acelaşi sens evolutiv — mai mult sau mai puţin pregnant în diferite perioade — cu marile curente de idei literare europene. Astfel, dacă la începutul secolului se traduce şi se citează frecvent din La Harpe, Marmontel, Mme de Staël, Saint-Marc Girardin, Joubert, Jules Janin, Herder — autorităţi ale criticii iluministe sau romantice europene — în ultimul pătrar al veacului, numele criticilor moderni, Sainte-Beuve, Taine, Brandes, Brunetière, Faguet, pătrund la noi mai ales prin C. Dobrogeanu-Gherea.

În istoria criticii noastre literare, activitatea acestuia reprezintă etapa afirmării concepţiei materialiste în domeniul artei, concepţie direct legată de dezvoltarea mişcării muncitoreşti din România.

Calendarul Muncei pe anul 1907, apărut în Biblioteca „România muncitoare" (Cercul de editură socialistă, Bucureşti, 1906), a publicat o primă biografie cu un prim portret al lui Gherea, în articolul semnat Dr. C.R.[1] E de presupus că textul n-a putut apărea fără cunoştinţa celui în cauză. Deci, C. Dobrogeanu-Gherea s-a născut la 21 mai 1855 în satul Slaveanka al guvernămîntului Ekaterinoslav din Rusia. Intrat în gimnaziul din Ekaterinoslav, fu obligat a-l părăsi, pentru agitaţie politică, şi a pleca la Harkov să-şi pregătească bacalau-

[1] Dr. C. Racovski. Articolul e reprodus în *Socialismul*, XIV, nr. 99 din 10 mai 1920, sub titlul *Personalitatea lui Gherea.*

reatul şi să frecventeze ca audient cursurile Facultăţii de ştiinţe. La 17 ani intră în mişcarea conspirativă, propagandistică, a cercurilor narodnice studenţeşti din Rusia. Refugiat în martie 1875 în România, după o lună de zile pleacă în Elveţia, unde stabileşte legături cu organizaţia social-democraţilor ruşi ; revine la sfîrşitul lui mai în ţară, stabilindu-se la Iaşi şi angrenîndu-se în mişcarea noastră muncitorească. După încă un episod dramatic al biografiei sale, relatat în acelaşi *Calendar* de către el însuşi [1] (în timpul războiului din 1877—1878 e arestat samavolnic de poliţia ţaristă, purtat prin închisorile vechii Rusii, osîndit şi deportat în Siberia, de unde, prin multe peripeţii, reuşeşte să evadeze şi să ajungă iarăşi în noua lui patrie), Gherea, împreună cu N. Zubcu-Codreanu, dr. Russel, Eugen Lupu şi alţi intelectuali, depune eforturi pentru organizarea cercurilor revoluţionare muncitoreşti. Cunoscător al unora din scrierile lui Marx şi Engels şi în genere al literaturii socialiste prin contactele cu grupurile revoluţionare din Europa apuseană, Gherea devine conducătorul ideologic al cercurilor socialiste de la noi, se ocupă de editarea principalelor publicaţii socialiste, are un rol important în apariţia, în iulie 1881, a revistei *Contemporanul*, publică o serie de articole şi studii politice *(Robia şi socialismul, Karl Marx şi economiştii noştri* [2], în 1884, urmate de programaticul *Ce vor socialiştii români?).*

O asemenea activitate îi va fi dat suficientă autoritate pentru ca în *Contemporanul* din iulie 1886 să publice articolul *Către d-nul Maiorescu* [3]. De pe o poziţie în mare parte inedită în ideologia noastră, Gherea ridica cel dintîi o serie de obiecţii la acel articol prin care Titu Maiorescu, argumentînd deplina legitimitate artistică a *Comediilor d-lui I. L. Caragiale* [4], punea — aşa cum se va exprima mai tîrziu E. Lovinescu [5] — „bazele ideologice ale criticei estetice".

Citit cu ochii de astăzi, articolul lui Gherea surprinde printr-un stil cam prolix şi bolovănos, simplificator pe alocuri. Este primul teren pe

---

[1] *Din trecutul depărtat. Un fragment din amintirile mele*, în *Calendarul Muncei pe anul 1907*, p. 67—88.

[2] Articolul acesta a apărut în primele şase numere (aprilie-septembrie 1884) ale *Revistei sociale* din Iaşi, redactată de Ioan Nădejde, apoi retipărit şi în broşură. A fost reprodus, prin grija lui Barbu Lăzăreanu, în vol. V din *Studii critice*, Ed. „Universala"-Alcalay, Buc., 1927, p. 90—292.

[3] Tipărit în vol. II din *Studii critice* sub titlul *Personalitatea şi morala în artă.*

[4] În *Convorbiri literare*, XIX, 1 septembrie 1885, p. 449.

[5] În *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică*, Buc., 1943, p. 10.

care s-a purtat ceea ce avea să rămînă în epocă drept „polemica Maiorescu-Gherea".

În gîndirea criticului socialist militant, ideea promovată de Maiorescu a avut doar un ecou negativ. Gherea nu putea fi de acord cu argumentele maioresciene despre „emoţiunea impersonală" sau „sfera ideală a emoţiei artistice", derivate din concepţia aristotelică a „catharsisului", deşi ele situau judecata de valoare asupra operei literare pe o treaptă nouă, superioară. Mai mult, Gherea a interpretat eronat termenii înşişi, risipindu-se excesiv pentru a lămuri ceea ce el considera drept contraziceri legate de „emoţiunea impersonală". Tezele lui Maiorescu au fost judecate în sine, absolutizate în aspectul lor strict estetic — cum avea să se facă şi mult timp mai tîrziu — fără a se aprecia latura practică, de eficienţă direct culturală a studiilor sale critice, urmărind o selectare severă, drastică, a valorilor literare din epocă, prin aplicarea adecvată a criteriului estetic. De aceea Gherea a condamnat fără apel afirmaţia maioresciană că „patriotismul, cel mai important simţimînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc", refuzînd a înţelege că atacul atît de categoric al lui Maiorescu era îndreptat nu împotriva literaturii patriotice (pentru care la acea dată nici nu avea, la dreptul vorbind, prea multe exemple din cele mai valoroase), ci împotriva maculaturii patriotarde, din care criticul junimist dăduse atîtea exemple în studiile şi articolele lui anterioare. Retrospectiv, nereceptivitatea lui Gherea apare cu atît mai paradoxală cu cît el însuşi se ridică împotriva unei asemenea pseudoliteraturi, cu argumentaţii analoage unora din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* sau *In contra direcţiei de astăzi în cultura română*. Poziţia lui Gherea e şi mai frapantă cînd aserţiunile sale fac o aluzie transparentă, el dîndu-le însă ca exemplu negativ, la poeziile patriotice ale lui Alecsandri din ciclul *Ostaşii noştri*, inspirate din războiul nostru pentru independenţă. „Cînd în dramele noastre naţionale şi patriotice din războiul din urmă — zice Gherea — soldaţii-curcani, ţăranii, în redutele de la Griviţa, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună samă aceste lucrări sunt parodia artei, nu artă, şi pricina e fiindcă sunt mincinoase" (ed. ns., p. 53).[1] Criticul nu înţelege intenţia artistică a poetului, care e valabilă întrucît izbuteşte să exprime avîntul patriotic al ostaşilor noştri în războiul de la 1877.

În schimb, un argument temeinic al lui Gherea e acela imaginat în ipoteza „că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea aşa de fierbinte, care suferea

[1] În continuare, cifrele din paranteză se vor referi la ediţia de faţă.

atît de mult de relele țărei sale, al cărui puls bătea cu al țărei" ; „artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total" (p. 54). Peste vreo șapte decenii, un Camil Petrescu avea să dea drama și romanul al căror erou central e tocmai cel imaginat de Gherea.

Revenind la problema moralei în artă, spre deosebire de Maiorescu, care susținea valorificarea etică a artei numai în interiorul valorii ei estetice, Gherea atribuie artei o morală comparabilă cu cea a vieții practice. Există, deci, după Gherea, o artă cu forță moralizatoare, dar și una care „mărește corupția și demoralizarea" (p. 58). Ce anume condiționează valoarea etică a operei de artă, forța ei educativă ? Două ar fi condițiile unei opere artistice adînc morale : „înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge" (p. 62).

Trecînd peste ordinea în care sînt subliniați acești doi factori, să vedem ce sens le dă Gherea. Înălțarea morală a artistului este „moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală, la care a ajuns el" (p. 61). Deși termenul nu e tocmai fericit, deoarece ar putea duce la faptul biografic în sine, care uneori contrazice elevația ideală a operei unui scriitor [1], Gherea îi dă în fond o accepție mai largă. E vorba de situarea artistului la înălțimea de gîndire și simțire a veacului său, de capacitatea de a transmite prin operă sentimentele și ideile cele mai nobile, mai umane, ale unei epoci.

CONCEPȚIA critică a lui Gherea s-a format din interferența unor elemente de gîndire marxistă cu idei din estetica deterministă europeană, îndeosebi din Taine, și într-o vie contradicție cu teoriile idealiste care situau creația artistică în afara determinărilor materiale.

Asupra criticei este cel de-al doilea studiu prin care Gherea își definește încă mai pregnant poziția în epocă și în raport cu autoritatea supremă la acea dată — Titu Maiorescu. Citit cu simțul reconstituirii mișcării ideologice din epocă, articolul acesta are într-adevăr un caracter programatic, dar nu atît — cum s-ar crede la prima vedere — pentru a marca opunerea directă față de mentorul junimist, ci,

---

[1] „Da, opera artistică — scrie Gherea — reproduce caracterul personal al artistului și sub «caracter» trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit educație etc." (p. 61).

mai curînd, poziția de continuare dialectică a unui proces legic în dezvoltarea criticii noastre literare. În aprilie 1886, în *Convorbiri literare*, Maiorescu publicase articolul *Poeți și critici*[1], în care, făcînd bilanțul celor 14 ani de cînd, în 1872, proclamase *direcția nouă*, considera că „timida speranță de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România". Ca atare, „în proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale". Și cum „sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ștearsă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică", „misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei — ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amorțită de pîcla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare".[2]

Comentînd afirmațiile lui Maiorescu despre rostul criticii sale și calificînd-o *judecătorească*, Gherea face un veritabil efort de a o situa în procesul de cristalizare a ideologiei noastre literare și, mai cu seamă, în acela de dezvoltare a culturii noastre moderne. Deci „această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturei europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române" (p. 14). Ceea ce urmează nu mai e, desigur, la aceeași înălțime de spirit, dar, oricît de precipitat în stil, Gherea poate afirma pe deplin întemeiat că o nouă critică, mai bine zis o nouă etapă, un nou stadiu în dezvoltarea ideologiei noastre literare îl reprezintă *critica modernă*.

Este critica promovată de Gherea, aceea „care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică" (p. 15). Analizîndu-i metodologia, constatăm odată în plus tendința de sincronizare cu mișcarea critică europeană.

Numită *științifică* sau *modernă*, critica literară pe care Gherea își propune s-o practice derivă din concepția sa deterministă asupra operei literare. Creația literară va fi examinată ca un produs, după

[1] Apărut în *Convorbiri literare*, XX, nr. 1, 1 aprilie 1886, p. 3.
[2] Titu Maiorescu, *Critice*, II, Ed. Socec, Buc., 1892, p. 204—205.

metoda științelor naturale. Ca Taine, Gherea consideră că noua formulă de critică este determinată din punct de vedere istoric de etapa contemporană, etapă caracterizată prin pozitivism în știință și „naturalism" în literatură. Pătrunzînd în literatură, știința i-a dat un impuls particular spre observarea precisă și minuțioasă a realității, eliberînd-o de nebulozitatea romantică. De aici necesitatea de *sistem*, de *metodă*, de *principii* (legi), care se impun în practica spiritului critic. Clasicismul a cunoscut în critică asemenea reguli, un cod întreg de legi — spune Gherea — dar acestea „țineau ca-ntr-un corset strîmt literatura, zugrumînd-o". Epoca romantică a sfărîmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. „Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocei romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul și placul lor" (p. 13). Într-o situație asemănătoare — consideră Gherea — se află și critica literară română, care ia forma fie a unor foiletoane ușoare, superficiale, fie pe aceea a sentințelor de tip maiorescian.

Într-adevăr, în prima fază cu adevărat modernă a criticii românești, Titu Maiorescu a legitimat, printr-un sistem estetic riguros, ca și prin marele său prestigiu, o critică severă și categorică, bazată funciar pe intuiția lui deosebită, pe bunul lui simț. O asemenea critică — spune însuși Maiorescu — nu se poate dezvolta decît în stadiul incipient al unei literaturi, cînd prima necesitate a criticii este aceea de selectare severă a valorilor de nonvalori, și nu aceea de interpretare. Dar, în timp ce Maiorescu susține că după acest stadiu trierea valorilor urmează a se face prin forța de comparație a unor opere deja existente, Gherea afirmă — cu justețe — că după *critica judecătorească* urmează o altă fază a criticii : aceasta este critica științifică, modernă sau explicativă (analitică), pe care el o întîlnise în literatura occidentală.

Condamnînd critica unilaterală, superficială, „de frunzăreală", care acordă cu ușurință operelor literare calificative categorice, fără justificare și fără suplețe, Gherea dă exemplul criticii franceze, caracterizată printr-un „spirit relativist eminamente științific". Emile Faguet — de pildă — reunește pe aceeași pagină despre Balzac numeroase epitete, opuse aproape paradoxal, dar care redau imaginea specifică a romancierului în ansamblu : „E un curios capriciu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar și profund, grosolan și fin, plin de prejudiții comune și în același timp nemărginit de pătrunzător și profund ;

platitudinea-i ne uimeşte ca şi imaginaţia lui ; are vederi de geniu alături cu gîndiri de imbecil" (p. 5) [1].

O asemenea critică, ce analizează într-un mod mai nuanţat opera artistică, cu valorile, dar şi cu deficienţele ei, corespunde, totodată, după Gherea, unui nou stadiu al cunoaşterii ştiinţifice : „Critica europeană a înţeles că imperfecţia omenească fiind în natura omului, imperfecţia artistică e în natura artistului şi, mai mult decît atîta, ea a înţeles că meritele şi neajunsurile, partea negativă şi cea pozitivă a unei creaţiuni artistice se ţin strîns legate, se condiţionează una pe alta şi nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creaţiunei, dacă nu se pricepe partea negativă" (p. 7).

Cum se vede din citatul anterior, apropierea frecventă a criticii de ştiinţele exacte a adus adesea în discuţie o disciplină ştiinţifică intermediară — psihologia. Mai mult decît istoricul, criticul este chemat să facă psihologie, cu alte cuvinte, „să studieze" dincolo de „omul corporal şi vizibil", omul „invizibil şi interior". O asemenea disecţie minuţioasă a psihologiei artistului creator, a omului de dincolo de operă, a fost întreprinsă pentru prima dată în critica franceză de către Sainte-Beuve. Aceeaşi idee apare la Gherea formulată ca un deziderat al criticii moderne : „Aşadar, temelia criticei, cînd e vorba de a statornici legătura între artist şi operă, va fi o analiză psihică a artistului" (p. 17). În ce priveşte metoda, ea trebuie să fie următoarea : mai întîi, „criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui" ; apoi, „psihicul cercului în care se învîrteşte artistul", „al poporului din care face parte" ; „alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face şi analiza unui popor" ; „mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăieşte poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul" (p. 18).

Există însă -- spune Gherea — o cale inversă, adică studierea mediului şi apoi a operei, îngustînd din ce în ce sfera de determinare a obiectului, ca în *Histoire de la littérature anglaise* a lui Taine. Exprimîndu-şi rezerve faţă de această metodă „prea vastă şi prea puţin sigură", Gherea se fereşte de a cădea în exagerarea defectelor unei formule literare căreia — zice el cu admiraţie respectuoasă — „îi datorim *Istoria literaturii engleze*" (p. 19).

Activitatea criticului literar nu se opreşte însă după determinarea genezei creaţiei artistice, pentru că, odată creată, opera literară la rîndul

[1] Gherea notează la subsol că citatul e scos din *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* de Emile Faguet.

ei are influenţă asupra mijlocului social în care a fost creată" (p. 20). De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puţin importantă : de a stabili influenţa — inversă — a operei de artă asupra mediului. Sintetizînd faptele, Gherea concentrează într-o formulă bine cunoscută cele patru etape metodologice ale actului critic : 1) „de unde vine creaţiunea artistică" ; 2) „ce influenţă va avea ea" ; 3) „cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă" şi 4) „prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră" (p. 21). Prin urmare, analiza operei artistice explică geneza acesteia, apoi stabileşte influenţa, adică amploarea şi forţa puterii ei de educaţie, în sfîrşit, discută unele probleme legate de forma operei literare respective.

Fără a discuta acum rezultatele — pozitive sau negative — la care ajunge Gherea aplicînd în practica criticii literare această metodologie, teoria în sine poartă pecetea celor două leit-motive ale sistemului gherist : *influenţa mediului* şi *tendinţa.*

CEL DINTÎI, influenţa mediului, este un corolar *sui generis* al modului cum Gherea l-a interpretat pe Taine. Influenţa acestuia asupra lui Gherea a găsit aici nu numai condiţia subiectivă a acestei personalităţi de militant socialist avînd o înclinaţie organică spre o gîndire deterministă, ci şi un climat propice în genere cultului pozitivismului. Într-o epocă avidă de certitudine ştiinţifică, bazată pe observarea directă şi minuţioasă a faptelor, epoca pozitivismului lui Auguste Comte, Taine a reprezentat în estetica literară franceză, paralel cu naturalismul în literatură, reacţia contra „educaţiei sentimentale" a perioadei romantice. Încrederea în capacitatea de cunoaştere a spiritului uman, în posibilitatea ştiinţei de a pătrunde în ordinea cauzalităţii lucrurilor a adus curentului pozitivist o aderenţă din cele mai largi. Taine însuşi s-a bucurat de un imens prestigiu după 1865, exercitînd o influenţă fără precedent în literele franceze.

Interesul pentru „marile teorii ştiinţifice la ordinea zilei" a fost promovat la noi în paginile *Contemporanului,* revistă care îşi propunea ca punct principal în programul său „a face cunoscut publicului român cum priveşte ştiinţa contemporană lumea". În consecinţă, în paginile *Contemporanului* au fost publicate numeroase articole şi studii care popularizau cele mai diverse cuceriri ale ştiinţelor naturii pînă în acel moment : darwinismul, teoriile lui Pasteur, electricitatea, noţiuni despre originea lumii, a omului şi a altor fiinţe, despre fenomenele naturale, despre religie etc. Cultul ştiinţei, prelungind la noi linia pozitivismului european, a reprezentat un vast teren pentru propaganda materialismu-

lui şi ateismului în medii din cele mai largi, împotriva ignoranţei, a obscurantismului şi a misticismului religios.

Dincolo de acest interes al cercului de la *Contemporanul* pentru probleme ştiinţifice, lucru explicabil — cum am văzut — atît istoric, cît şi politic, Gherea a descoperit în determinismul lui Taine unul dintre punctele de plecare ale concepţiei sale estetice şi critice. Numai că, punînd opera de artă sub semnul unei determinări de către factori obiectivi, supraestetici, Gherea înlocuieşte cele trei forţe primordiale (rasa, mediul şi momentul) din teoria lui Taine cu o singură noţiune, cea a *mediului*, definit într-o manieră proprie : „Arta, ca orice altă manifestare a minţei omeneşti, este productul mijlocului natural şi mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societăţei în care s-a produs" (p. 57). Ceea ce la Taine era un termen printre alţii, structurat eclectic şi interpretat echivoc (mediu = climat, circumstanţe politice, condiţii sociale etc.) devine la Gherea o noţiune-cheie, îngroşată uneori pînă la exces. Accentul cade pe valenţa socială a mediului, transformată abuziv în factor comun : „...creaţiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural şi social, şi mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie" (p. 114). Chiar dacă mai apoi (în 1890, în *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice*) sînt aduşi în discuţie şi alţi factori care contribuie la geneza creaţiei artistice, precum ereditatea, întreaga evoluţie anterioară a familiei artistului etc., aceştia sînt subordonaţi mediului. Problema raportului dintre ereditate şi educaţie, atinsă deocamdată în treacăt, va fi apoi rezolvată simplist, prin absolutizarea aceluiaşi factor polarizator care ar fi mediul social : „...orişicare ar fi relaţiunea între ereditate şi educaţiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului" (p. 356). Consecvent punctului său de vedere sociologist, Gherea va analiza într-un articol clasicismul şi romantismul, căutînd mai ales rădăcinile sociale ale acestor curente literare ; concluzia articolului, subliniată de autor, e aceeaşi — în spirit şi literă — cu a celor mai multe studii ale sale : „Atît clasicismul, cît şi romantismul îşi au obîrşia, îşi găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-social al epocelor corespunzătoare" (p. 152).

Ideea determinismului operei literare îl duce pe Taine la apropierea istoriei şi criticii de domeniul ştiinţelor exacte, mai ales de cel al ştiinţelor naturii. Brunetière afirmă că ambiţia lui Taine a fost aceea a generaţiei sale : el a vrut să facă din ştiinţele morale şi psihologice discipline la fel de riguros exacte ca ştiinţele naturii, cu alte cuvinte, să găsească certitudini absolute. De aceea, pentru Taine „viciul şi virtutea sunt produse la fel ca zahărul şi vitriolul". Opera literară însăşi este

un asemenea produs bine determinat, în fața căruia criticul se situează la fel ca un naturalist în fața metamorfozei unei insecte. Ideea apare la Gherea în termeni asemănători: „o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere" „privește o operă literară ca un product și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naștere" (p. 15—16). Cu toate acestea, biologismul lui Taine nu a găsit ecouri prea largi în gîndirea criticului român. Gherea respinge ideea aplicării darwinismului în sociologie, reținînd din domeniul științelor naturii mai ales metoda clasificării, interpretată însă oarecum mecanic. „Clasificarea în literatură — spune el — are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie" (p. 26).

Din determinarea socială a operei de artă Gherea derivă a doua idee importantă a concepției sale estetice: „...odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată" (p. 20). În logica absolută a propriului sistem, el introduce aici conceptul de *tendință*, care va deveni, în perspectiva ulterioară a evoluției gîndirii noastre estetice, cheia de boltă — nu rareori interpretată abuziv — a activității lui Gherea.

În acel moment istoric și în formularea lui Gherea, definiția *tendinței* era relativ simplă și, pe ansamblu, plauzibilă: „În adevăr, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințile epocei în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie" (p. 117). În acest sens, tendința pare a fi înțeleasă ca o rezultantă implicită a creației artistice, un reflex inerent ei, perceptibil la nivelul celui care contemplă opera de artă. Altă dată, Gherea face chiar afirmația că „tendința în artă este cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă". Cu toate acestea, din analiza concretă a fenomenului artistic, din exemplele pe care le dă, reiese clar că Gherea înțelege mai îngust termenul de tendință, interpretat în cadrul acelorași linii sociologizante ale sistemului său. După cum mediu înseamnă pentru Gherea *mediu social*, așa și tendința echivalează de fapt cu *tendința socială*, de la care ar fi excluse — fatal — poeziile de natură și alte specii literare fără legătură directă cu viața socială. Abuzînd de acest concept și exagerîndu-i valoarea, Gherea are în același timp intuiția pericolului dogmatismului, care tindea să-i denatureze gîndirea chiar în acea epocă. El are meritul de a fi diferențiat judicios termenul său, *tendință*, de cel de *teză*, într-un articol care își poate prelungi valabilitatea pînă la concepția noastră actuală. „Pentru

teziști — spune Gherea — un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicei; artistul e un meșteșugar, se asamănă cu tîmplarul care face azi un tron pentru rege, iar mîne poate face unul pentru președintele republicei" (p. 120). Cu alte cuvinte, conceptul de *teză* vulgarizează ideea de artă, coborînd-o la treapta rudimentară a meșteșugului. În continuare, Gherea face observația interesantă că atît esteții idealiști, cît și teziștii, deși se situează la două extreme ale concepției despre artă, ajung la aceeași degradare a ideii de creație artistică, deoarece ei cred că „artistul-poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară, și, după voință, poate să creeze în orice fel" (p. 121).

Problema tendenționism-tezism va căpăta o exemplificare concludentă în articolul *Pesimistul de la Soleni*[1], în care se ocupă de romanul — „scris cu teză și anume pesimistă" — *În fața vieții* al lui Duiliu Zamfirescu. Analiza scoate în relief nu numai lipsa forței de convingere a autorului, dar totodată inconsistența acțiunii și schematismul personajelor. Pornind de la constatarea că sub numele de *pesimism* și de *pesimiști* încap o mulțime de noțiuni și de oameni care au foarte puține trăsături comune, criticul îi împarte în două grupe: în „pesimiști sinceri" și în „pesimiști-papagali". Se înțelege că a doua grupă e cea mai numeroasă: din ea fac parte acei care maimuțăresc pe prințul Danemarcei, hamletizîndu-și banalele lor incidente, sau citează pe Leopardi și Schopenhauer. Aceștia ar fi un fel de papagali inofensivi. Alții, însă, sînt ticăloși și răi. Scriitorul își poate alege ca erou fie un pesimist sincer, pentru care ar putea cîștiga compătimirea cititorului, fie un pesimist-papagal, care nu merită decît ironie și dispreț. Duiliu Zamfirescu a procedat, însă, tocmai pe dos. Eroul romanului său e, prin toate manifestările lui, un pesimist din grupa papagalicească, și încă unul ticălos, dar pe care autorul îl consideră drept pesimist sincer. Inadvertența între natura egoistă și superficială a eroului și semnificația ce i-o acordă romancierul ia aspecte ce frizează ridicolul, indicînd astfel unde duce lipsa de cunoștințe psihologice, de adîncime, schematismul — respectiv tendința de a justifica neadevărul. Din cauza aceasta, observă Gherea, „în loc de tip avem o caricatură". Lipsa de profunzime a cărții este relevată, pe de altă parte, de chiar „pretenția de adîncime filozofică, pretenție fără nici o pricină binecuvîntată, de vreme ce nu aflăm în tot romanul decît repetîndu-se curate banalități". De unde rezultă că

[1] În *Contemporanul*, V, nr. 4, octombrie 1886, p. 322—345; reprodus în *Studii critice*, vol. I, ed. I, 1890.

Gherea a sesizat chiar din această scriere una din slăbiciunile lui Duiliu Zamfirescu, care se va remarca mai tîrziu în *Îndreptări* și mai ales în *Anna*: o abuzivă înclinare spre o pseudofilozofare, menită să înlocuiască lipsa de consistență a personajelor și situațiilor — înclinare care-și are izvorul în tezism.

Cealaltă față a influenței pe care opera de artă o exercită asupra cititorilor, deci asupra mediului uman, este pentru Gherea *forța moralizatoare*, adică *tendința morală* a creației artistice.

Dacă ideea de *tendință*, formulată și accentuată ca atare, este proprie criticii lui Gherea, nu e mai puțin adevărat că gîndirea critică europeană situată în aceeași arie a pozitivismului și determinismului vehiculează ideea *elementului moral* al operei de artă. Chiar Taine înscrie printre criteriile criticii în judecarea unei opere de artă „gradul de binefacere" al acesteia. Opera literară își condiționează o parte din valoarea ei prin înălțimea idealului de viață pe care îl exprimă. Nu există decît un ideal de viață, cel al epocii respective, și, ca atare, el este determinabil. În acest sens, Taine definește geniul unui artist ca o capacitate excepțională, nelimitată, de a pătrunde pînă în esența fenomenelor din lumea sa și a-și umple cu aceasta opera. După Taine, un artist cu cît își aprofundează arta, cu atît se pătrunde de geniul secolului și al poporului său; el este cu atît mai mare, cu atît mai național. Această concordanță între operă, țară, secol face dintr-un mare artist un om care participă efectiv la viața publică.

Cuvintele ne trimit în mod natural și direct la Gherea, care, citînd cu entuziasm din Taine, subscrie ca și acesta la îndemnul lui Goethe adresat poeților: „Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face!" (p. 69). Aceeași concepție despre valoarea operei potențată de activitatea unui generos participant la viața publică va sta și la baza studiului de mai tîrziu (1894), *Artiștii-cetățeni*[1]. Susținînd ideea datoriei cetățenești a artistului, Gherea va trece în revistă un număr impresionant de mari scriitori ai literaturii universale, în a căror operă și viață el descifrează raportul indisolubil între concepțiile estetice, etice și politice. Numele lui Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Voltaire, Rousseau, Shelley, Byron, Dickens, Thackeray, Burns, Moore, Alfieri, Leopardi, Mickiewicz, Pușkin, Lermontov, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi, Sevcenko, Ibsen, Björnson, Petőfi sînt citate cu multă siguranță, exemplificîndu-se prin personalitățile lor caracterul concret al fenomenului artistic și antagonismele sociale care s-au răsfrînt în opera lor.

[1] Apărut în *Literatură și știință*, II, Buc., 1894, p. 1—26.

Concluzia studiului subliniază marea forţă a artei şi artiştilor în cîmpul vieţii sociale : „...scriitorii geniali, ca artişti şi cetăţeni, sunt un puternic imbold al propăşirei şi transformărei sociale, sunt un puternic factor evoluţionar şi chiar revoluţionar..." (p. 518).

Faptul că critica deterministă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea insistă asupra factorului moral al operei de artă îşi are sursa în concepţia despre subordonarea artei faţă de ştiinţele naturii. Considerînd literatura ca operă de psihologie, iar psihologia o disciplină care tinde către rigoarea ştiinţelor naturii, Taine, care se numea, la începutul activităţii sale literare, „un naturalist al spiritelor", operează o interferenţă abuzivă între elementele de artă şi cele ale vieţii umane, ajungînd astfel la o corespondenţă în trepte între valorile morale şi cele literare.

În acelaşi sens, este edificator faptul că Gherea consideră influenţa operei artistice asupra contemplatorului ca pe o forţă perceptibilă organic, chiar în momentul contemplării. Astfel, emoţia estetică în faţa unei piese de teatru ar fi identică cu o emoţie psihologică, cu o iritare nervoasă ; de pildă, la reprezentarea dramei *Regele Lear*, spectatorul ar simţi o durere „nemăsurată", „nespusă" (p. 52). E aici o reminiscenţă a atitudinii curentului romantic faţă de teatru, care, aducînd pe scenă subiecte „tari", dramatice, provocase reacţii de public mai violente decît teatrul clasic ; nu mai puţin, însă, se simte la Gherea ecoul acelei tendinţe spre psihologie şi biologie din critica lui Taine. „Arta aţîţă", spune Gherea, iar inspiraţia poetică este o stare de „aţîţare nervoasă" (p. 69). Mai tîrziu, în *Artiştii-cetăţeni*, Gherea va socoti că deosebirea dintre un scriitor de geniu şi un talent oarecare ar ţine de o „organizaţie psiho-fiziologică" mai perfectă a celui dintîi, de sistemul său nervos mai fin, cu ajutorul căruia el „răspunde mai uşor şi mai cu tărie la excitările, la atingerile dinafară" (p. 519—520). Acest mod de a concepe inspiraţia şi emoţia în artă îl duce pe Gherea la denaturarea esteticului. Îndeosebi emoţia estetică apare ca o reacţie psihologică elementară, capacitatea de emoţie artistică fiind după el condiţionată de experienţa de viaţă a contemplatorului, şi nu de gust, de experienţă artistică etc. După Gherea, gelosul înţelege mai bine pe Othello, iar un părinte nefericit pe regele Lear decît un om care n-a trecut prin experienţe similare.

Pentru Gherea accentuarea forţei educative a operei literare ţine mai ales de concepţia sa utilitaristă, de dorinţa de a ridica spre artă cercuri cît mai largi de cititori. Ca şi în cazul diferenţierii dintre tendinţă şi teză, Gherea arată deosebirea esenţială între forţa morală a

unei opere artistice și elementul moralizator, didacticist, introdus dinafară, care se opune înseși ideii de artă în sensul adevărat al cuvîntului. „Shakespeare — spune el — nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește virtutea; și dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumei, dar chiar n-ar fi artist de fel" (p. 68).

Totuși, uneori Gherea se încurcă în acea dublă condiție a operei de artă și oscilează în judecata de valoare între criteriul *estetic* și cel *etic*. Așa se întîmplă în cazul comparației nefericite între Rubens și Vereșciaghin, cînd „venerile albe și grase" ale lui Rubens sînt socotite superioare artistic, dar inferioare ca putere moralizatoare față de tablourile de război ale pictorului rus. Gherea ignoră aici faptul că judecata de valoare e una singură; de asemenea, în focul demonstrației polemice, el îngroașă uneori excesiv, vulgarizînd, în ultimă instanță, liniile aserțiunii sale despre utilitatea artei: apar în limbajul său critic termeni ca *vătămător, folositor, instrument* etc., care, aplicați astfel la artă, denaturează esența însăși a fenomenului estetic. Ideea finalității educative a artei se pretează uneori la Gherea la o interpretare simplistă și vulgară, care duce la sensul de utilitate practică a creației artistice.

Nu mai puțin, însă, trebuie recunoscut că Gherea însuși își dă seama de insuficiența unei critici bazate exclusiv pe criterii rigide de confruntare a operei literare cu realitatea socială și aduce în discuție în același articol, *Asupra criticei* — din care am făcut majoritatea referirilor de pînă acum — și alte aspecte ale actului critic. Căci determinismul social, de care abuzează Gherea, este vulnerabil în chiar esența lui: determinismul — fie cel al lui Taine, bazat pe trei principii, fie, cu atît mai mult, cel al exclusivismului social al lui Gherea — menține explicația unei opere literare într-o generalitate în cele din urmă extranee individualității creatoare, condiționînd-o din exterior. Nici celălalt element adus de Taine în discuție, acea *faculté maîtresse* (determinantă interioară a personalității unui scriitor), care îi pare lui Gherea „cam metafizică, puțin sigură" (p. 351), nu îmbogățește cu mult dimensiunile esențiale ale actului critic. Determinismul poate explica mai mult sau mai puțin *natura* unui scriitor, dar nu și *valoarea* lui, care scapă oricărei clasificări. Veleitatea — științifică — de a explica totul, de a găsi în opera literară sensurile unei cauzalități, nu poate admite zona inexplicabilă a artei, *inefabilul* — ar zice Călinescu — și prin aceasta estetica deterministă ignoră chiar individualitatea, specificitatea unui artist,

Fără a-i pretinde lui Gherea, în acel stadiu al dezvoltării criticii și esteticii noastre literare, asemenea subtilități, nu trebuie, totuși, omis că el simte nevoia de a pretinde criticului modern *inspirație, talent, tact critic*, apoi *gust literar, cultură literară* și, în sfîrșit, *intuiție artistică*, fără de care el nu poate „judeca dacă o operă literară e însemnată, genială" (p. 22). Din păcate, aceste observații judicioase, pe care criticul le repetă și altă dată, sînt subordonate în ultimă instanță unui punct de vedere general, care situează arta în inferioritate față de știință. Căci — spune Gherea — „cînd zicem critică științifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o știință pozitivă". Și, mai departe, „critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns *încă* a fi știință" (s. n.; p. 21—22). Gherea lasă aici să se înțeleagă că viitorul artei, și apoi al criticii, ar fi transformarea ei în știință, ceea ce arată în plus tributul grav pe care îl plătește criticul nostru încrederii exagerate în știință, acest fetiș al epocii sale. Într-un asemenea context, admiterea intuiției și a talentului critic în judecarea unei opere literare capătă semnificația unei slăbiciuni a actului critic, derivată din insuficienta soliditate științifică a criticii. Gherea ajunge astfel să se întrebe chiar și dacă „primind în critică intuiția, inspirația, nu o reducem oare iar la rolul criticei vechi, metafizice?" (p. 22).

Alte amendamente, acestea mai interesante și mai fertile, va aduce Gherea propriei sale teorii despre critică în articolul de mai tîrziu (din 1896), *D. Panu asupra criticei și literaturii*. Pe lîngă natura ei științifică — de psihologie literară, de filozofia istoriei etc. — critica ar comporta de asemenea o latură estetică. În acest sens, *estetic*, critica e înfățișată ca o operă de artă, „altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă"; „Critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă". „Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, atunci critica e arta văzută prin prisma criticului" (p. 585—586). Cu alte cuvinte, critica e un gen literar particular, alături de cel liric, epic și dramatic. Extinzînd acest punct de vedere — nou și valoros în perioada respectivă și valabil pînă în epoca noastră — la personalitatea criticului, Gherea consideră că adevărata vocație critică nu se dobîndește prin simpla cunoaștere a legilor artei, ci este înnăscută, ca și talentul poetului. Spre deosebire, deci, de Titu Maiorescu, care socotea că personalitatea criticului se deosebește structural de cea a poetului, unul avînd mai ales capacitatea de obiectivare, impersonalitate, reflexivitate, iar celălalt fiind subiectiv, personal, contemplativ, Gherea promovează un punct de vedere mai aproape de concepția modernă despre critică. De altfel, opinia lui Gherea avea să fie probată de către întreaga dezvoltare a criticii europene și românești, nu numai

în sensul că toţi marii critici sînt înzestraţi cu remarcabilă intuiţie artistică, ratînd în secret o vocaţie creatoare, ci mai ales prin cazul lui G. Călinescu, personalitate literară polivalentă, înzestrată deopotrivă cu geniul artei, ca şi cu cel al criticii. Criticul-artist, spune Gherea, are pe lîngă talentul analitic, care îi permite surprinderea precisă a detaliilor, şi o mare capacitate de sinteză, „vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice" (p. 586). „Aceste două calităţi se întîlnesc însă rar în acelaşi om, iată de ce au fost pe lumea asta aşa de mulţi poeţi mari şi aşa de puţini critici mari" (*ibid.*). Concepînd critica literară ca pe o operă de creaţie — cel puţin în punctul ei cel mai înalt — Gherea are intuiţia necesităţii de a surprinde lumina particulară, inefabilă, a operei literare şi, „prin vorbe inspirate, prin talentul său special", să o sugereze în mintea cititorului. O asemenea critică s-ar percepe nu numai pe cale raţională, ci şi pe cale emoţională, întrucît ea „ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simţim clar, puternic, ceea ce am simţit confuz şi slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere" *(ibid.)*.

În aceeaşi ordine de idei, o indicaţie distinctivă : Gherea consideră că această critică modernă, ***analitică***, nu poate avea ca obiect decît ***valorile*** unei literaturi. „Critica modernă — scrie el — nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalităţi artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenţilor" (p. 590). Vrea oare criticul să sugereze prin aceasta că analiza nu merită a se aplica unei opere literare decît după ce judecata de valoare a admis-o ca operă artistică ? Mai probabil, Gherea vrea să spună că studiul analitic, serios, ştiinţific, trebuie să se aplice unor valori plenare, incontestabile sau — cum adaugă altă dată — „numai scriitorilor cari în opera lor şi-au manifestat întreaga personalitate artistică" (p. 619).

Cît priveşte consacrarea operelor literare geniale, Gherea arată cu justeţe că aici intervine ***vremea***, „care e cel mai bun critic şi face selecţia cea mai dreaptă". Vorbind despre această evoluţie în timp a mişcării literare, care triază fără greş valorile, acoperind cu uitare operele mediocre, el afirmă că succesiunea epocilor literare urmează în esenţă „mişcarea dialectică a spiritului omenesc". Această dialectică a vieţii literare — în legătură cu ideea de dialectică Gherea îl citează pe Hegel — face un curent literar să nege un alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul : „Un curent literar se naşte, se dezvoltă, înfloreşte şi moare şi altul îi ia locul, supuindu-se aceloraşi legi imuabile ale evoluţiei universale" (p. 596). În spiritul materialismului dialectic, Gherea combate ideea eronată după care evoluţia în artă ar fi echivalentă cu progresul artistic. Tot ce ţine de domeniul specific al personalităţii

umane cunoaşte alte legi de dezvoltare decît viaţa materială a universului ; ca atare, „cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior (sic !) din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani" (p. 597). De asemenea, Gherea se opune interpretării mecanice a paralelismului dintre progresul social dintr-o epocă şi progresul valorilor artistice. Bazîndu-se pe exemple convingătoare, el arată că „o treaptă de dezvoltare socială superioară [poate] să fie reprezentată şi exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară" (p. 597).

ACESTE concepţii generale ale lui Dobrogeanu-Gherea despre fenomenul literar luminează — credem — mai bine sistemul său estetic şi critic. În gîndirea şi în linia practică promovată de criticul de la *Contemporanul* problema raportului dintre opera de artă şi realitatea socială, văzut atît din punctul cauzalităţii, cît şi din cel al finalităţii creaţiei artistice, ocupă locul central. Importanţa pe care o acordă Gherea influenţei operei literare asupra mediului social se concretizează, în metodologia actului critic, în rolul mare ce se atribuie ***publicului cititor***.

Pentru Gherea mişcarea literară a unei epoci cuprinde doi factori indispensabili, de egală însemnătate : scriitori şi cititori. Slăbirea acţiunii unuia dintre aceşti factori se repercutează nefavorabil în atmosfera literară a unei epoci, ajungîndu-se uneori la un cerc vicios al sterilităţii : „publicul nu citeşte pentru că nu se produce şi nu se produce pentru că nu se citeşte" (p. 421). Nu întîmplător Gherea consacră analizei influenţei operei literare asupra cititorilor două din cele patru puncte ale metodologiei sale critice. Considerînd publicul un factor activ în evoluţia unei mişcări literare, criticul este de părere că istoriile literare ar trebui să surprindă, în capitole aparte, şi reacţiile publicului dintr-o epocă dată. Desigur, concepţia aceasta se leagă de gîndirea sa de militant socialist, care nu poate înţelege o mişcare de idei fără aderenţa unor mase largi, dar nu mai puţin de o tendinţă modernă a criticii europene de a purta un dialog mai viu cu opinia publică. Opera însăşi îşi defineşte uneori semnificaţia în contactul cu receptivitatea cititorilor, mai ales cînd e vorba de trecerea timpului şi schimbarea gusturilor. Văzînd în ***modele literare*** un reflex al „iuţelii vertiginoase" cu care curge „viaţa noastră modernă", Gherea nu le socoate „capricii ale publicului", ci o expresie a pulsului viu din atmosfera literară a unei epoci. În

termeni precedînd teoria „selectării“ de mai tîrziu a lui Ibrăileanu, Gherea arată că e în firea evoluției literare ca Balzac, „un scriitor atît de genial și modern“, să pară „a fi pentru noi deja îmbătrînit“, în timp ce „scriitori cu nenumărat mai puțin talent pasionează publicul modern“ *(Ce trebuie să traducem, Studii critice,* vol. I, 1957, p. 343).

Cu o asemenea concepție — evoluată și caracteristică — despre publicul cititor, năzuind să apropie mase mai largi de problemele literaturii, Gherea și-a propus să le familiarizeze cu acele aspecte ale artei care să le dezvăluie unele din tainele procesului de creație și să le dezvolte gustul pentru lectura de calitate. În același timp, expresie el însuși a climatului epocii, preocupată de raportul artă-societate, Gherea a considerat de datoria lui să abordeze probleme din cele mai actuale atunci. Astfel se explică, între altele, studii ca *Decepționismul în literatura română*[1]. În tehnica lui sînt folosite numeroase întrebări, care constituie tot atîtea puncte de contact cu cititorul doritor să-și lămurească problema pe toate fețele. Gradația acestor întrebări, succesiunea lor și răspunsurile date demonstrează nu puțină măiestrie dialectică: aceea de a trata o problemă din cele mai controversate, la acea dată, pe înțelesul cît mai multor cititori. Argumentația se desfășoară progresiv, fiind rînd pe rînd înlăturate o serie de prejudecăți, de locuri comune și de erori, apoi firul începe a se strînge. Care e cauza, care e obîrșia pesimismului, decepționismului? Ea trebuie căutată în „viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt în întocmirea socială a societății“ (p. 105). Urmează apoi o succintă dar pregnantă analiză, care vrea să arate adevăratele pricini ale bolii veacului. După ce trece în revistă împrejurările economice și politice în urma victoriei burgheziei, autorul conchide: „Mai mică e deosebirea între mărețul Apollon și scîrbosul Silen, decît dintre societatea făgăduită de utopiștii burgheziei și cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor și celor mici; în loc de liniște și pace, un război sîngeros, care se urmează în sînul societății, sub forma liberei concurenți; în locul egalității, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertății, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricele fără aer, nesiguranța zilei de mîne. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu, și pîntecosul burtă-verde proorocul său“ (p. 160—107). După acest rechizitoriu, Gherea încearcă să înfățișeze printr-o imagine

[1] Publicat în *Contemporanul*, V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115.

sugestivă procesul de polarizare în sufletul poeţilor a întregului complex decepţionist, imaginea aceasta implicînd, deopotrivă, noţiunea de tipic şi de reflectare: „Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poţi arde şi aprinde, tot aşa suferinţele, decepţionismul, nenorocirile şi revoltele noastre împotriva mizeriei vieţei se adună, se înjgheabă în inima poeţilor, o umplu şi apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferinţă şi deznădejde". Concluzia se impune de la sine: „Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui, sunt anomaliile societăţei burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze" (*ibid.*).

Ca o continuare la articolul *Decepţionismul în literatura română*, pot fi considerate articolele *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă* şi *Artiştii proletari culţi.*[1] În acesta din urmă, Gherea analizează cu destulă pătrundere modul cum s-au repercutat unele influenţe ale societăţii burgheze asupra scriitorilor care prin originea şi poziţia lor sînt „artişti proletari culţi". Caracterizînd curentul literar creat de aceşti scriitori, din punctul de vedere social, criticul constată pe de o parte revolta împotriva orînduirii burgheze, pe de alta simpatia pentru clasele nedreptăţite; din punctul de vedere filozofic, aceste caractere pot fi generalizate în decepţionism, pesimism; ca manifestare individuală, ele iau aspecte variate: melancolie, nehotărîre, lipsă de voinţă, deprimare (care la decadenţi poate degenera în patologic); ele intră în noţiunile de „solitarism", „reflexivitate", „subiectivism". Precizările în legătură cu Caragiale şi Coşbuc ridică şi mai mult valoarea articolului.



UN MERIT însemnat al lui Dobrogeanu-Gherea este acela de a fi aplicat metoda lui critică, analiza, în interpretarea operei scriitorilor mari ai epocii, Eminescu, Caragiale, Coşbuc. Pentru prima oară opera acestora a fost lămurită pe înţelesul cercurilor mai largi de cititori, conţinutul ei fiind situat istoriceşte în complexul de relaţii social-politice ale vremii, răspunzînd la întrebări care reflectau realitatea, frămîntarea epocii respective. Totodată, trebuie recunoscut că aceste studii marchează şi o treaptă calitativă în sensul tratării la obiect, prin analiză de text, a operelor literare, tocmai „sociologistul" Gherea contribuind astfel la lărgirea evantaiului de criterii aplicative operei literare şi, prin aceasta, lărgind înseşi posibilităţile travaliului critic.

[1] Primul integrat în vol. II, celălalt în vol. III din *Studii critice*.

Publicat în *Contemporanul* din martie 1887, dar apoi revăzut şi completat şi astfel integrat de Gherea în volumul I de *Studii critice*, apărut în 1890, studiul despre Eminescu are circumstanţa de a fi precedat — în prima lui formă — şi a fi succedat — în a doua — pe acela scris, la moartea poetului, de către Titu Maiorescu. În acest fel, cele două studii nu numai că oferă o confruntare pregnantă a concepţiilor şi metodelor respective, dar în planul istoriei culturii se şi completează dialectic. Dacă studiul lui Maiorescu reprezintă prima *sinteză* definitorie asupra lui Eminescu în contextul dezvoltării culturii române moderne, cu indicarea de largă perspectivă a înrîuririi eminesciene peste veac, — studiul lui Gherea însumează datele primei *analize* mai cuprinzătoare a operei marelui poet. După ce, pe baza numai a cîtorva pagini, în 1872, intuise talentul eminescian, recunoscînd în el un „poet în toată puterea cuvîntului" şi situîndu-l în „direcţia nouă" după Alecsandri, apoi, în 1883, îi îngrijise prima ediţie de *Poesii*, „dintr-un simţămînt de datorie literară" faţă de un autor „care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simţire şi cele mai înalte gînduri într-o frumuseţă de forme, subt al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viaţă" — acum, în 1889, afirmînd dintr-un început că „Eminescu face epocă în mişcarea noastră literară", Maiorescu trasa acel portret al personalităţii eminesciene în care dimensiunile geniului erau proiectate atît de pregnant : „o aşa de covîrşitoare inteligenţă" ; „rege el însuşi al cugetării omeneşti" ; „bogăţia de idei care înalţă toată simţirea lui" ; „om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi" ; „posedînd ştiinţa celor publicate pînă astăzi din istoria şi limba română [...], comoara ideilor [...] de unde să-şi formeze înalta abstracţiune, care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gîndirii omeneşti". Ca atare, în concluzie, prevederea că „literatura poetică română va începe în secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti".[1]

Deşi cu multe scăderi şi chiar unele erori de interpretare, studiul analitic al lui Gherea se impune prin atingerea cîtorva din problemele fundamentale ale operei eminesciene : orientarea ei ideologică ; pesimismul şi explicaţia lui ; caracterul revoltei eminesciene şi unele posibile repercusiuni sociale ale ei ; tematica, erotica eminesciană ; economia de mijloace a poetului ; arta lui.

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, II, Ed. Socec, 1892, p. 295—323.

Militînd pentru artă realistă — curentul *naturalist* din Franța îi trezise lui Gherea admirația pentru veleitatea de a apropia observația artistică de preciziunea din știință — Gherea consideră că la Eminescu poetizarea trecutului este uneori excesivă, iar folosirea fantasticului exagerată. El afirmă, judicios, că „poeții cari au idealul lor social în trecut se înțelege că vor căuta să-l poetizeze". Dar Gherea găsește și o altă cauză a poetizării trecutului, de natură artistică: *„depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice și să rămînă cele poetice,* cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele falșe și nearmonioase, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios" (p. 166). Desigur, argumentația criticului, cu exemplul unui tablou înfățișînd o ceată de sălbatici, oricît de sugestivă, plătește tribut procedeului vulgarizator, ca și imaginea „grăuntelui frumos poetic" scos din viața evului mediu, grăunte „care ori n-a fost de loc, ori, dacă a fost, era amestecat cu o mînă de noroi", în intenția de a explica formarea legendei despre „poeticul și cavalerescul veac de mijloc", altfel plin de „bețivi, mojici, dobitoci, stricați și cruzi, oameni cari au umplut toată epoca aceea de sîngele și lacrimile celor apăsați" (p. 167).

În sfîrșit, în legătură cu cîntarea trecutului, Gherea mai constată o cauză ce ține tot de concepția lui despre arta realistă inspirată din viața contemporană: „a cînta trecutul e mult mai ușor", pe cînd „nu e nimic mai greu decît a crea producții vii; pentru aceasta trebuie geniu" (p. 167—168). Confruntarea cu realitatea vie constituie un examen suprem, o piatră de încercare pentru un poet, spune Gherea: „Dacă plăsmuirea artisului e fără viață, e un cadavru, atunci noi, publicul, putem să judecăm foarte bine opera, noi, cei vii, simțim îndată că ni s-a adus înainte ceva mort și, arătînd cu degetul, zicem: *mortua est!* Cu totul altceva e cu trecutul. Aici poetul creează după închipuirea sa și e chiar sigur că mulți vor lua cadavrele drept ființi viețuitoare" (p. 168).

Dar, aplicînd la Eminescu asemenea considerente, Gherea cade în unele simplificări sau generalizări pripite. Criticul nostru socotește, de pildă, că în ce privește *Scrisoarea III* „contrastul cu vremea lui Mircea-vodă, menit a da și mai mare putere satirei, de fapt o slăbește". Această afirmație surprinzătoare se datorește unei obtuzități, greu explicabile — oricît de bine intenționat ar fi fost criticul nostru din punct de vedere ideologic — și printr-o asemenea carență era anulată însăși intenția artistică a poetului. Asemenea îngustimi în interpretarea operei de artă îl împiedică pe Gherea să aprecieze pe deplin tocmai forța

satirică a *Scrisorii III* împotriva falsului patriotism, a demagogiei politicianiste, a cosmopolitismului claselor suprapuse. Căci, scrie el, dacă „începutul *Satirei a III-a*, mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică, însă tendința, menirea ce-a vrut să-i dea autorul, punînd-o ca ideal în contrast cu vremea de azi, vroind astfel să mărească şi mai mult puterea satirei sale, e greşită, satira lui pierde în loc de a cîştiga" (p. 172). O rezervă similară se poate face şi asupra aprecierilor simpliste ale criticului în legătură cu *Strigoii*, unde, de asemenea, el subestimează în mod abuziv fantezia poetică, creatoare de valori artistice, cu argumentarea, penibilă, că „toată creaţia miroase a mormînt, nu e viaţă, şi de aceea nici nu poate să lucreze asupră-ne aşa de mult" (p. 173). Totuşi, patosul apelului pe care Gherea îl adresează în continuare poeţilor are o vibraţie autentică: „...întrebuinţaţi sublimul vostru dar de a putea întrupa în tablouri poetice viaţa, întrebuinţaţi acest dar pentru a ne face tablouri în cari să vedem şi să pricepem viaţa în toată întinderea şi măreţia ei, în cari să putem vedea şi pricepe ce avem pe inima noastră. Coborîţi-vă pe pămînt şi uitaţi-vă împrejurul vostru, cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viaţa, ce nesecate izvoare cuprinde ea pentru întristare şi bucurie, pentru plîns nebun şi pentru rîs omeric" (p. 173). Mesaje ca acesta şi de altfel întreaga tonalitate a studiului relevă pe criticul militant, cald, vibrant, interesat în mare măsură de contactul cu cititorul său.

Deşi sociologizînd şi, pe-alocuri, destul de simplist, Gherea încearcă, totuşi, o explicare, pe temeiuri materialiste, a pesimismului eminescian. El combate, deci, opinia maioresciană — ţinînd de teoria lui Schopenhauer — despre geniu: că pesimismul eminescian ar fi avut rădăcini profund organice, că fondul prim al poetului ar fi fost pesimist, că pesimismul său s-ar fi manifestat în orice ţară şi în orice condiţii ar fi trăit poetul. Gherea încearcă, invocînd opera, să demonstreze că fondul prim al lui Eminescu a fost mai curînd optimismul, încrederea în viaţă, decît pesimismul. Criticul stăruie asupra „dualismului", asupra „acestor două suflete cari trăiau în pieptul lui", socotind că fără aceasta „nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creaţiunea lui". El constată că în genere poeziile de iubire ale poetului sînt străbătute de un spirit de încredere în viaţă „aproape optimist"; pesimismul „nu numai că nu-i esenţial poeziilor de iubire, dar e mai mult întîmplător". „În schimb, însă, poeziile sociale şi filozofice sunt aproape cu totul pesimiste, sunt

pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul[1] se manifestează numai întîmplător" (p. 181). Afirmaţia este întărită cu exemple care dovedesc aceste inconsecvenţe şi care duc spre concluzia că „acest pesimism e rezultatul influenţei mijlocului social, în înţelesul larg al cuvîntului" (p. 180).

Însăşi idealizarea trecutului — spunea Gherea — e consecinţa unui pesimism *sui generis*, special lui Eminescu, înzestrat cu „un mare fond de idealism, de bunătate, blîndeţă, simţ de armonie şi simpatie universală". Dar „neputînd cheltui acest idealism pentru viaţa socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt şi a scăldat viaţa socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate" *(ibid.)*. Socotind că „pesimismul consecvent e însă negarea vieţei, deci e antisocial, antimoral şi antiartistic în gradul cel mai înalt" şi că „sunt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă, ori cînd dimpotrivă partea pozitivă (din punctul de vedere social şi etic) întrece pe cea negativă", Gherea îl consideră pe Eminescu „negreşit, în categoria a doua" (p. 184). Cu alte cuvinte, criticul sesizează că, prin unele atitudini pesimiste afirmate în cuprinsul unei numite opere, poetul „urmăreşte să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o nedreptate, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare şi în contra căreia el se ridică din toate puterile" *(ibid.)*. Un exemplu de asemenea procedeu în tactica poetică ar fi acea parte din *Scrisoarea I*, unde Eminescu se pasionează de soarta nefericită a bătrînului dascăl, tocmai pentru a-şi puncta mai bine ironia amară şi nimicitoare faţă de societatea contemporană.

După Gherea acesta e un aspect pozitiv al pesimismului. Care e, deci, cel negativ? „Eminescu simte toate mizeriile vieţii, dar nu simte un lucru, nu simte trebuinţa de a se lupta cu această corupţie, cu această nenorocire, pentru a realiza o viaţă mai frumoasă, mai morală, mai fericită" (p. 185). Observaţia este importantă pentru caracterizarea finalităţii operei lui Eminescu, a valorii ei educative. Comparîndu-l cu Byron, Gherea subliniază că, cu tot decepţionismul

[1] Într-o notă de la pagina precedentă, Gherea precizează: „Idealismul nu-l luăm, fireşte, în înţeles metafizic. Nu vorbim de un idealism care ar avea obîrşie supranaturală şi care s-ar realiza în afară de viaţa reală, ci de un idealism care îşi are izvorul în viaţa reală şi se realizează aici pe pămînt" (p. 180). Pentru Gherea *idealism* s-ar traduce prin a avea un ideal, a crede în el şi a lupta pentru el, deci prin încredere în viaţă, prin optimism.

acestuia, cu toată neîncrederea lui într-o viață mai fericită a omenirii, revolta poetului englez este activă, pătrunsă de un spirit de luptă, de împotrivire, pe cînd „revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai degrabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii, dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înrîurirea lui" (p. 185). Evident, aprecierea lui Gherea este exagerată, derivînd din abuzul ideii de tendențiozitate directă, nemijlocită a artei. Consecvent modului său de a considera orientarea spre trecut a lui Eminescu ca o idealizare în sine, de dragul trecutului însuși, criticului îi scapă tocmai acel element din poezia eminesciană care afirmă o revoltă activă, exprimată direct, ca, de pildă, în *Scrisoarea III*. Ar fi fost de așteptat ca Gherea să fi făcut o disociere mai subtilă între diferitele aspecte ale pesimismului eminescian și să le fi valorificat mai îndrăzneț, consecvent cu propria-i poziție militantă, pe terenul larg al luptei contra orînduirii ce-i repugna lui Eminescu și față de care ura lui lua forme atît de caracteristice. De asemenea, paradoxal aproape, poemul *Împărat și proletar* ocupă în economia studiului un loc redus în raport cu resursele de interpretare „gheristă" pe care le oferă textul. Poemul ar fi meritat o analiză mai amplă și o valorificare mai pregnantă a părții care exprimă revolta proletarului și care se recita, de altfel, la adunările muncitorești, pentru dinamismul ei revoluționar.

E de reținut, însă, că Gherea nu se mărginește la simple afirmații generalizante, ci le susține prin analize literare, ceea ce, în sărăcia de interpretări estetice de acum 7—8 decenii, trebuie să fi avut consecințe fecunde asupra îmbogățirii experienței estetice a publicului nostru cititor. Menționînd că înălțimea concepției pesimiste și poetice a lui Eminescu ajunge la apogeu în *Scrisoarea I*, criticul nu se mulțumește cu simpla expunere a conținutului ei de idei, ci îi caută originea în pesimismul schopenhauerian și în esoterismul indian, dar nu fără a sublinia într-o notă că „concepția modernă a eternei mișcări, concepție după care n-a fost, nu e și nu va fi o clipă de pace «în sine împăcată», e și mai măreață, și mai poetică decît «eterna pace»" (p. 177). Aceasta demonstrează odată mai mult că Gherea nu pierdea nici un prilej de a-și spune cuvîntul de pe o poziție militantă, punînd, în acest caz, în valoare concepția dialectică, opusă celei metafizice.

În partea a doua a studiului, Gherea încearcă să analizeze măiestria poetică a lui Eminescu. E limpede că aceasta nu e la nivelul celei precedente, în care sînt analizate conținutul propriu-zis de idei și sentimente, orientarea ideologică a operei, potențialul ei de influență asupra societății, sensul și repercusiunile acestei influențe. Această parte

se resimte de insuficienta experienţă estetică a criticului, de limitele lui în probleme de tehnică artistică, explicabile — cel puţin în parte — în împrejurările date. El nu izbuteşte decît parţial să pătrundă în tainele procesului de creaţie eminescian, să surprindă nota specifică, de pregnantă originalitate a marelui poet. Analiza ia uneori aspecte simpliste, vulgarizatoare, în special cea privitoare la poeziile erotice. Registrul valorilor estetice cu care operează criticul este în genere redus. Totuşi, Gherea face utile observaţii despre economia de mijloace artistice a poetului, fără a pierde nici de data aceasta din vedere sarcina de a instrui, de a contribui la educaţia estetică a cititorului. Legînd organic forma de conţinut, Gherea subliniază că Eminescu are „ca nici unul din poeţii noştri" talentul marilor poeţi, care „printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat" (p. 187). Analiza unor poezii precum *Veneţia, Singurătate, Melancolie* urmăreşte să demonstreze această însuşire. Dar analizele care urmează (cu privire la *Venere şi Madonă, Despărţire, Călin, Luceafărul*) ne apar astăzi schematice şi plate. Pe de altă parte, exagerate sînt desigur aprecieri ca acelea asupra a două sonete, despre care se spune că „sunt din cele mai geniale sonete cari există în vro literatură europeană" (p. 205). Oriunde, însă, criticul îşi pune o problemă de conţinut, ea-i scoate la iveală spiritul umanist. Astfel sînt, de pildă, acele consideraţii în legătură cu modul în care se încheie poema *Luceafărul*. Gherea interpretează ultima strofă ca un răspuns „cu totul omenesc, cu desăvîrşire real, ca şi toată poema", în care, „pe un fond fantastic, în imagini admirabile, poetul a ţesut cele mai adevărate sentimente omeneşti". Deci nu numai mîndrie exprimă celebrele versuri, ci „şi multă amărăciune şi invidie", fiind „în parte tot acelaşi sentiment ca şi în *Satira a IV-a*, numai că acolo e mult mai puternic" (p. 209). Interpretarea aceasta — mai puţin comparaţia, cu totul vulgară, cu fabula despre vulpe şi struguri — deosebită de cea a lui Maiorescu şi Vlahuţă, care în acele versuri au văzut exclusiv mîndria fără margini a poetului şi nepăsarea faţă de lumea pămîntească, se explică prin viziunea generală a criticului asupra lui Eminescu. Multilaterală expresie a unei adînci experienţe umane, opera marelui poet — argumentează Gherea — nu-l depărtează, ci-l apropie de umanitate.

Notabile sînt şi observaţiile despre natură în opera lui Eminescu. „Poetul — observă criticul — iubeşte natura, o iubeşte cînd se potriveşte cu starea sufletului său" ; „...îi place marea, dar nu cînd, spumegînd, înalţă valuri ca munţii [...], ci cînd în liniştea serei bate încet în ţărmuri, ori plînge melancolic prin canaluri" ; „...îi place co-

drul, dar nu în timpul furtunei [...], ci codrul liniştit, luminat de cele din urmă raze ale soarelui, ori luminat de lună, un codru blînd [...], dulce [...], unde teiul cu largi crengi, încărcat cu flori mirositoare, le scutură asupra dulcei dragoste bălaie a poetului" ; codrul „e melancolic, blînd, după cum melancolic şi blînd e poetul însuşi" (p. 194).

Deşi cu inegalităţi, cu insuficienţe, studiul lui Gherea despre Eminescu are totuşi o valoare de netăgăduit în istoria criticii noastre literare. Pentru prima dată, celui mai mare poet român i se consacra o analiză amplă, după criterii materialiste — cum puteau ele fi definite şi aplicate la acea dată — atît viaţa, cît şi opera lui fiind cercetate în strînsă legătură cu condiţiile social-istorice. Pentru prima oară — în opoziţie cu critica maioresciană — geniul lui Eminescu era explicat ca o întruchipare artistică originală a unui complex de fenomene obiectiv reale, oglindind nu singularul, ci generalul uman. Legînd opera eminesciană de societate, Gherea descoperă şi afirmă valoarea profund omenească a cîntului poetului, în inima căruia au răsunat profund durerile poporului său, în care s-au zbătut marile întrebări ale veacului său. Eminescu — spune Gherea — „a exprimat gîndurile, durerile, pasiunile, dorinţele, nemulţumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică". Această condiţionare în timp şi spaţiu, această raportare la problematica generală a epocii cu contradicţiile ei constituie meritul incontestabil al studiului lui Gherea. Deşi cu formulări prolixe, analiza este bogată în probleme, variată în informaţii multiple, chiar dacă nu tocmai sistematice, cu destule referinţe la literatura universală. La data aceea, studiul lui Gherea aducea o metodologie critică nouă, care lumina mai larg opera eminesciană, explicînd-o şi apropiind-o de marele public.

GHEREA a contribuit mult la valorificarea operei lui Caragiale. Între scriitor şi critic se legase, de altfel, o prietenie strînsă, păstrată la acelaşi nivel timp de peste un sfert de veac. Această prietenie explica desigur şi apropierea lui Caragiale de socialişti. El preţuia în mod deosebit activitatea critică a lui Gherea, despre care, într-un articol, se exprimă astfel : „E, în adevăr, un om de mare talent, care-mi aruncă, cu articolele lui, multă lumină. Volumul lui din urmă şi mai ales articolul despre Coşbuc mi-au adus o mare mulţumire intelectuală. Una poate şi mai mare mi-au dat-o cele cîteva rînduri privitoare la producţiile mele literare. Gherea e singurul critic care se ocupă

serios de aceste lucrări, cu mai multă bunăvoinţă, poate, decît ele ar merita." [1]

Intr-adevăr, Gherea a fost cel dintîi care a făcut o analiză serioasă farsei *Conu Leonida față cu reacțiunea* şi celor două comedii : *O noapte furtunoasă* şi *O scrisoare pierdută*. [2] De asemenea, Gherea, după ce a scris despre *D-ale carnavalului* [3], s-a ocupat de nuvela *O făclie de Paşte* şi de *Năpasta* [4].

Gherea scrie cu multă căldură şi însufleţire despre Caragiale [5], încercînd să pună în lumină caracterul general social al satirei marelui scriitor, faptul că ea loveşte un întreg regim politic. El subliniază că „idealul social călăuzeşte satira artistului, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde trebuie să fie ars".

Caracterizarea pe care o face Gherea lui Jupîn Dumitrache este remarcabilă : „unul din reprezentanţii domniei banului", care „îşi simte bine puterea, o cunoaşte chiar lămurit". „Jupîn Dumitrachi ştie, ori măcar simte, că toată mişcarea liberală este pentru dînsul. «Titircă inimă rea» ştie că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului naţionale* cu redactorul ei, Rică Venturiano, combate pentru dînsul, că sfînta constituţie, în sfîrşit, este pentru dînsul făcută. Ştie şi simte, de aceea, cu o mînă pe burta-i groasă şi cu alta pe pungă,

[1] *Epoca* din 16 iunie 1897.

[2] În studiul *Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*, publicat în *Contemporanul*, IV, nr. 11, 1885, p. 403—423.

[3] Articolul, apărut în *Drepturile omului*, din 24 mai 1885, a fost integrat în vol. IV din *Studii critice*, Ed. „Universala"-Alcalay, 1925, p. 135—142.

[4] În vol. II din *Studii critice*, 1891, Ed. Socec, p. 239—296.

[5] În lucrarea *Comediile lui Caragiale*, publicată în *Revista Fundaţiilor regale*, VI, oct.-dec. 1939, nr. 10—12, Pompiliu Constantinescu apreciază studiul lui Gherea despre Caragiale ca fiind „poate cel mai critic dintre studiile lui, mai bun decît acela despre Eminescu şi Coşbuc, iar după Maiorescu, face primul pas în *analiza critică* a comediilor". Gherea „îşi dă seama de valoarea de creaţie a dramaturgului [...], apără personajele comediei de verism, de posibile identificări cu viaţa reală" ; el „a simţit valoarea artistică a limbajului şi, în opunere cu Maiorescu, nu schiţează rezerve, fie şi în treacăt".

În studiul său despre Caragiale (ed. a II-a revăzută, E.S.P.L.A., 1952), Silvian Iosifescu, după ce constată că pînă la 23 august 1944 aproape singurele studii ample şi ocupîndu-se de ansamblul operei lui Caragiale sînt cele ale lui Gherea şi, apoi, cele ale lui Ibrăileanu, analizează îndeaproape contribuţia celui dintîi, apreciind-o la justa ei valoare, relevîndu-i meritele, dar şi lipsurile.

zice : «Noi suntem popor, nație...» și cu cel mai mare dispreț vorbește despre cei ce n-au bani" (p. 261). În treimea Jupîn Dumitrache-Chiriac-Spiridon, Gherea își dă seama că autorul vede un singur Titircă, dar la felurite vîrste, și se întreabă ce va fi un jupîn de soiul lui „Titircă" mai bogat încă atunci cînd va depăși starea de cherestegiu. Prin aceasta, criticul scoate în relief forța realistă cu care Caragiale știe să vadă evoluția claselor sociale, realitatea în schimbare. Nu mai puțin, el demonstrează veridicitatea unui tip ca Rică Venturiano, fiindcă el face parte din acea „realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată", dintre acei tineri „cari se fac redactori la *Vocea patriotului naționale*, repetînd cu patos : «nație, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare»" (p. 262), și al căror stil se poate confunda cu fraze tot atît de gogonate din presa vremii.

Gherea apreciază just că în piesa O *scrisoare pierdută* Caragiale a știut să creeze nu numai o mare comedie de moravuri, „dar și una din cele mai sîngeroase satire politico-sociale", satira fiind atît de adîncă, de ascuțită, încît „după un rîs omeric, ea ne provoacă alte sentimente, cari numai a rîs nu seamănă". Desigur că analiza satirei lui Caragiale este pentru Gherea un bun prilej de a sublinia tendenționismul operei, eficiența ei demascatoare, critica necruțătoare împotriva sistemului burghezo-moșieresc, afirmînd că prin aceasta scriitorul și-a cîștigat „un merit imens", „și nu numai merit de artist, ci și merit cetățenesc, de a-și fi făcut datoria".

În sensul unei concepții substanțiale despre realism, Gherea combate ca absurdă cererea unor critici ca „eroii producțiunilor artistice să fie identici, în vorbă, caracter, în toate, în sfîrșit, cu oamenii reali". El argumentează că „o fotografiere, o copiere a unui ins din viața reală nu va fi o creațiune vie, ci, ca o fotografie, ca o copie, va fi o lucrare moartă". Or, tipurile din comediile analizate sînt vii tocmai fiindcă ele „sunt creațiuni ale lui Caragiale, deci sînt oameni nou-născuți", care au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu, fiecare frază, fiecare acțiune „fiind caracteristică" tipului respectiv. Prin „caracteristic" Gherea înțelege ceea ce noi am numi „tipic", și intervenția lui trebuie apreciată pe linia afirmării concepției juste că arta nu este o simplă reflectare a lumii obiective, ci o reflectare artistică, subiectivă a acesteia. Tot pe linia mijloacelor de tipizare, interesante sînt și observațiile lui Gherea asupra numelor eroilor lui Caragiale, în care el premerge subtilei analize de mai tîrziu a lui Ibrăileanu. În ceea ce privește tehnica teatrală excepțională a lui Caragiale, Gherea atrage atenția asupra numeroaselor paranteze cu care e presărat textul

pieselor lui, pentru a indica în modul cel mai minuțios nu numai jocul de scenă, dar și mimica personajelor.

În alte articole[1], Gherea se ridică împotriva criticii burgheze, care negase valoarea dramei *Năpasta*. Discutînd insuccesul de la premieră al piesei, Gherea afirmă că una din pricinile de căpetenie ale căderii „a fost nepriceperea simțimintelor țărănimii noastre" de către un public format în majoritate din „surtucari" care „neagă țărănimii simțimintele omenești", care reduc sufletul țăranului la cîteva elemente stereotipe, interpretînd sobrietatea lui în vorbă ca un semn de cumplită sărăcie spirituală. Acestei interpretări dușmănoase Gherea îi opune „bogăția, adîncimea, complexitatea simțimintelor" din „acel monument superb și genial care se cheamă poezia populară". E, deci, un merit al lui Caragiale că, pentru a înfățișa procese de mare tensiune dramatică, a adus pe scenă țărani. Pentru a sublinia acest merit, Gherea protestează împotriva „quasi artei", „aducînd pe scenă un quasi țăran", care, „frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voinicești, striga să trăiască, ura, vivat", adică „un țăran de carnaval". „Cred că ar fi vremea — spune criticul — să încetăm cu această farsă de rău gust, falșă din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință" (p. 316). Deși Caragiale n-a urmărit prin *Năpasta* să zugrăvească viața țărănească, ci desfășurarea dramatică a unor puternice sentimente omenești, totuși el a făcut un pas în literatura de inspirație rurală, un pas spre adevăr. Vaietele lui Ion din *Năpasta* sînt „un ecou dureros al acelorași vaiete care ies din milioane de piepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion". Iată de ce Gherea consideră pe Caragiale „unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colț mic de pe marile suferinți țărănești" *(ibid.)*.

Cu toate numeroasele observații juste și subtile, cu toată căldura de care sînt străbătute, studiile despre Caragiale pun totodată în lumină și limitele înțelegerii de către Gherea a operei marelui dramaturg. Gherea n-a putut defini adevăratul obiectiv al necruțătoarei satire, perspectiva ei ; n-a putut preciza pe deplin funcția socială a artei lui Caragiale. Pentru Gherea, în revoluția de la 1848, burghezia română a fost ca și inexistentă. „Acei cari au introdus instituțiile

[1] *„Făclia de Paște" și „Năpasta", Criticii noștri și „Năpasta"*, publicate în *Studii critice*, II, Ed. Socec, Buc., 1891, p. 128—179 și, respectiv, 239—296.

liberalo-burgheze la noi — spune el la începutul studiului despre Caragiale — printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culţi şi generoşi, iar burghezimea a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituţiilor europene" (p. 257). Ducînd pînă la capăt susţinerea lui — în contradicţie cu concepţia justă a raportului dintre bază şi suprastructură şi, în genere, cu propria lui poziţie materialistă din critica literară — Gherea face această afirmaţie: „În occidentul Europei instituţiile moderne, întocmirea socială modernă e o creaţiune a burghezimei, la noi invers: burghezimea, puterea şi cultura ei sunt creaţiuni ale instituţiunilor". Această „diferenţă fundamentală" a produs nişte „anomalii speciale ţărei noastre, nişte anomalii necunoscute, altele decît ale occidentului Europei". „De aici superficialitatea culturei noastre", căci „instituţiile europene, odată introduse, cer o clasă de oameni cari să le priceapă bine, să ştie să le puie în practică, să le realizeze. [...] De aici trebuie să rezulte, şi a rezultat, multă nepricepere, schimonosire, falsificare a instituţiunilor şi culturei europene din partea celor nepricepuţi, falsificarea şi exploatarea acestei culturi şi acestor instituţii din partea celor mai pricepuţi şi mai necinstiţi" (p. 258).

Cu alte cuvinte, socotind că la noi n-ar fi avut loc o revoluţie burghezo-democratică prin care să se fi impus o serie de reforme politico-sociale, Gherea accepta, în fapt, teoria junimistă a „formelor fără fond", importate din Apus, revoluţia burghezo-democratică urmînd a avea loc abia în viitor, şi anume, sub conducerea burgheziei. În consecinţă, el nu vede alunecarea majorităţii acelora dintre „tinerii generoşi cari au introdus la noi formele sociale moderne" pe povîrnişul reacţionar şi, ca atare, nici procesul ducînd la pseudodemocraţia ale cărei forme le demască şi le combate satira lui Caragiale.

Cu o asemenea concepţie, nu e de mirare nici că în studiul despre Eminescu Gherea deplînge faptul de a găsi printre cei satirizaţi în *Scrisoarea III* pe C. A. Rosetti, „care şi-a jertfit viaţa pentru a lucra la regenerarea ţărei" — spune criticul, nedîndu-şi seama că personajul care prin atributele lui fizice amintea figura lui Rosetti făcea totuşi parte în viziunea satirică a lui Eminescu din galeria pe care acesta o ura tot atît de profund ca şi Caragiale. Faţă de autorul *Scrisorii pierdute*, însă, eroarea aceasta apare cu atît mai evidentă cu cît Gherea, în analiza propriu-zisă a comediilor lui Caragiale, sesizează de cele mai multe ori în mod just mecanismul social al personajelor şi unora le trasează perfect traiectoria de ascensiune tipic burgheză, ca în cazul treimii Dumitrache-Chiriac-Spiridon. Ceea ce nu-l împiedică,

totuşi, să afirme că „d-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială [...] ceea ce scade, în parte, însemnătatea satirei sale" — afirmaţie contrazisă profund de întreaga activitate a marelui satiric şi de însăşi corespondenţa pe care acesta a purtat-o cu criticul. Gherea n-a înţeles că I. L. Caragiale avea un ideal social — lipsit de o formulare precisă, dar valabil, creator — şi că în acelaşi timp — fapt relevat de Maiorescu — opera lui avea o dimensiune general umană, că numai astfel se putea explica ecoul ei în rîndurile cele mai largi ale opiniei publice.

DINTRE studiile consacrate scriitorilor din epoca marilor clasici, cel despre Coşbuc[1] rămîne cu un mai mare procent de valabilitate. Prin el transpare puternica dragoste a lui Gherea pentru popor, pentru sufletul popular, pentru optimismul robust al ţărănimii noastre, atît de sugestiv oglindită în opera poetică a lui Coşbuc. Conţinutul ei realist, tonic, l-a atras în mod deosebit pe Gherea, care a dat astfel unele din cele mai aplicate pagini din opera sa critică.

Gherea este cel dintîi care a afirmat valoarea operei lui Coşbuc. În 1897, cînd şi-a publicat studiul, apăruseră cele două culegeri de *Balade şi idile* şi *Fire de tort* (1893 şi, respectiv, 1896). Cu toate acestea, criticul constată că, deşi acum nimeni nu mai îndrăzneşte să nege evidentul talent al poetului, totuşi, preţuirea de care se bucură e încă foarte departe de cea pe care ar merita-o. Însuşi conţinutul operei lui Coşbuc, faptul că poezia lui „exprimă gînduri, sentimente, pasiuni, exprimă o viaţă întreagă străină nouă, orăşenilor", că „e un poet ţăran care redă viaţa ţărănească", „pînă chiar şi titlul volumului trebuie să lovească neplăcut pe cetitorul nostru blazat, pesimist, rafinat" (p. 626). Mod de a disocia între diversele categorii de public, din care tocmai partea relativ mai cultivată stătea sub semnul „decepţionismului" eminescian, prelungit prin Vlahuţă şi alţi autori de „file rupte", „foi veştede". Iar „în idile, nu sunt doar răsfrînte sentimente convenţionale, ci adevăratele sentimente omeneşti ; iar în admirabilele balade răsare cîteodată însuşi sufletul poporului în cele mai intime ale sale credinţe, sentimente, aspiraţiuni — şi e poporul din care facem doar parte" *(ibid.)*. Convins că „în poemele pînă acum publicate a arătat un talent foarte mare de rapsod român", Gherea consacră lui Coşbuc peste 150 pagini, trecînd în revistă principalele aspecte ale poeziei lui, valorificată în originalitatea ei tematică şi artistică.

[1] *Poetul ţărănimii*, în vol. III din *Studii critice*, apărut în 1897, p. 241—390.

Pentru a defini personalitatea artistică a „poetului țărănimii", Gherea îl raportează la opera lui Eminescu, care domina epoca. El compară poezia *Noapte de vară*, considerată pe drept cuvînt „caracteristică întregii creații a lui Coşbuc", cu *Sara pe deal*, ambele cu subiect şi multe imagini comune, dar cu o izbitoare deosebire în ce priveşte tratarea: „Poezia lui Eminescu e dureros de melancolică, a lui Coşbuc e senină şi plină de viață" (p. 628). Acest contrast e şi mai izbitor în poezia erotică a lui Coşbuc. Criticul găseşte o cuprinzătoare definire a bogăției sufleteşti pe care o exprimă această poezie: „Gama toată a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu, pînă la disperarea ibovnicei înşelate, de la glumele nevinovate ale copiilor, cari nu ştiu încă bine ce-i dragostea, pînă la pasiunea adîncă — toate sunt zugrăvite de Coşbuc. Şi această bogată gamă a iubirii e redată cu atîta sonoritate, claritate, relief, putere şi adevăr, încît noi cu puțină simpatie şi trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesînd un mare roman de la țară" (p. 629). Şi Gherea intră în acest complex uman, analizînd o întreagă serie de poezii: *La oglindă*, *Pe lîngă boi*, *Dragoste învrăjbită*, *Cîntecul fusului*, *Fata morarului*, *Fata mamei*, *Nu te-ai priceput* şi altele. El face interesante observații de conținut şi de formă, uneori cu destulă finețe, ceea ce marchează însuşi progresul realizat de critic în mînuirea criteriilor estetice, îmbogățirea propriei experiențe pe drumul însuşirii măiestriei critice. De unde în studiul despre Eminescu te izbesc destule stîngăcii, multe provenite dintr-un fel de transpunere mecanică a teoriei materialist-sociologice la practica literară, în studiul acesta Gherea apare stăpîn pe tehnica analizei literare, care, la acea dată, nu oferea exemple la nivelul celei din *Poetul țărănimii*.

Gherea ştie să scoată la iveală, pe lîngă sinceritatea şi sănătatea morală a poeziei de iubire, aşa cum o zugrăveşte Coşbuc, şi diversitatea de sentimente a eroilor săi, complexul de manifestări prin care este exprimată o adevărată bogăție de nuanțe sufleteşti. Căci criticul nu consideră poezia lui Coşbuc cu prejudecata acelora care confundă modalitatea directă, sinceră, de exprimare a unui sentiment, cu sărăcia sufletească. Dimpotrivă, el pune în valoare gingăşia şi grația fetei din poezia *La oglindă*, subliniind, de pildă, nu numai cu cîtă prospețime, dar şi cu cîtă delicatețe îşi manifestă ea mulțumirea pentru propria-i frumusețe. Ea nu se exprimă direct, ci „se admiră indirect prin admirația mamei sale; ea nu e atît de mulțumită de frumusețea sa, cît de mulțumirea mamei care are o fată aşa de frumoasă, iar nouă ni se sugerează, în afară de simțimîntul de simpatie pentru fată şi simțimîn-

tul duios de mamă care învăluie și soarbe cu ochii iubitori trupul frumos și tremurător de viață al fetei" (p. 630).

O analiză izbutită este aceea asupra poeziei *Dragoste învrăjbită*, unde „nu mai e zugrăvită iubirea de abia simțită", ci „violența sentimentelor unui copil al naturii, crescut sub cerul liber al munților năsăudeni, puternic în iubire și în ură" (p. 633). Dragostea nefericită este analizată în *Cîntecul fusului*, care e „un adevărat plîns, încît versurile înseși par a plînge", și în care, „printr-o simpatie fierbinte pentru biata fată, poetul însuflețește natura întreagă și o face să cînte și să plîngă împreună cu fata nenorocită" (p. 636). Analiza baladei erotice *Crăiasa zînelor* prilejuiește lui Gherea o nouă comparație cu Eminescu, în speță cu *Luceafărul*, cu care „are oarecare asemănare". Studiind sensul și tonul psihic al acestor poezii, criticul observă că „la Eminescu e mai multă gingășie, idealitate, humor iubitor în descrierea iubirii ; la Coșbuc e mai mult simțimînt real de dragoste, de voluptate", pentru a conchide că „nu sunt numai doi poeți deosebiți, dar sunt două mediuri speciale, două lumi deosebite cari se oglindesc în versurile unuia și altuia" (p. 641).

Altă preocupare a studiului o constituie modul cum poetul țărănimii reflectă natura. „În această privință, afirmă Gherea, Coșbuc n-are rival în literatura română." Criteriul care-l duce la această afirmație este poziția scriitorului față de natură, poziție determinată de înseși condițiile lui de viață, de experiența lui personală în raport cu natura. „Omul cult modern, iar proletarul cult și mai mult, vede natura înconjurătoare din fereastra locuinței orășenești", și chiar cînd o va vedea direct, în toată amploarea ei, sufletul lui, otrăvit de zbuciumul vieții, „nu va avea acea liniște sufletească trebuitoare pentru a trăi numai în intimitatea ei, nu va avea acea dezinteresare necesară pentru a i se da cu totul, și, deci, nici forța pentru a o evoca în creațiuni artistice". Astfel s-ar explica, după Gherea, de ce „poezia noastră contemporană produsă de orășeni, de proletari culți, e eminamente lirică, și acest lirism, în mare parte, slujește numai la exprimarea propriilor simțiminte egoiste ale poeților". Nici chiar la Eminescu „natura nu e zugrăvită de hatîrul ei, ci trebuie să servească ba ca un decor pentru o scenă de iubire, ba o *expresiune* a unor înalte simțiri și idei generale filozofice" (p. 646), așa cum e și la Vlahuță și O. Carp.

Poetul popular este pus în condiția cea mai prielnică pentru a zugrăvi natura : „ea îi excită iubirea, recunoștința, admirația, frica și groaza, stăpînindu-i sufletul și imaginația și creînd deci toate elementele necesare pentru relația estetică între el și natură". De aceea, cînd

Eminescu „a voit să vorbească de natură pentru ea însăși. atunci s-a inspirat de la țărănime, a imitat, în parte chiar a transcris poezia populară, cum e: *La mijloc de codru des, Ce te legeni, codrule?*" (p. 647). Evident, afirmația lui Gherea este abuzivă în ce privește așa-zisa incapacitate a majorității poeților culți de a simți amplu și de a recrea artisticește natura, argumentele fiind tot atîtea aplicații ale teoriei mediului, nu fără anume contradicție cu cele afirmate despre sentimentul naturii la Eminescu. Deci „e natural ca și Coșbuc, născut și crescut în mediul țărănesc, fiind deci un poet țărănesc, să zugrăvească cu predilecție natura și s-o zugrăvească cu toată puterea pe care o dă marele său talent", la el iubirea de natură părînd „a fi mai mare chiar decît cea erotică". Și Gherea, analizînd mai multe poezii, printre care *Vestitorii primăverii, Vara*, arată că iubirea de natură pătrunde atît de mult sufletul poetului, încît îl face să se reverse cu efuziuni lirice.

În studiul lui despre „poetul țărănimii", Gherea a ridicat la un alt nivel tocmai critica analitică, adică aceea care intră mai mult în sfera noțiunii de creație. Integrarea într-o problematică, modul cum sînt puse în discuție anumite aspecte ale operei artistice — acestea constituie suportul și condiția, nivelul criticii. Un exemplu ni-l oferă analiza celor două mari poezii ale lui Coșbuc: *Nunta Zamfirei* și *Moartea lui Fulger*. Gherea începe printr-o serie de considerații utile asupra eposului popular, relevînd că toate plăsmuirile fantastice ale poporului nu fac decît să reflecte într-un fel sau altul reala viață a țăranului: „Astfel un crai sau împărat, în baladele sau poveștile populare, va fi tot un fel de țăran, mai bogat, mai puternic, dar, în sfîrșit, tot un țăran"[1]. De unde concluzia că „acestei imposibilități a fanteziei de a se depărta prea mult de viața reală datorim faptul că din creațiile fantastice ale țărănimii, oricît de mărite ar fi proporțiile și oricît de capricioase ar fi combinările, putem să ne reconstituim viața țărănimii care le-a produs" (p. 664—665).

E, deci, ușor de înțeles cît de mari sînt dificultățile unui poet cult care ar vrea să scrie o baladă populară țărănească. O asemenea inițiativă constituie o adevărată piatră de încercare pentru un creator cult, și, de obicei, opera lui nu reușește tocmai esențialul: să oglindească realitatea, viața țărănească.[2] Făcînd această constatare, Gherea

[1] Prin analogie, mai tîrziu (în *Note și impresii*, Iași, 1920), Ibrăileanu se va referi, astfel, la personajele basmelor lui Creangă.

[2] În această privință, v. și articolul *D-l Brociner ca descriitor al vieței țărănești* (în *Studii critice*, I), prin care Gherea se ridică împotriva idilismului, precum și articolul (din *Studii critice*, V) *Țăranul în literatură*.

afirmă apoi că „în *Nunta Zamfirii* Coşbuc a învins în chip strălucit toate aceste greutăţi. Aici e o adevărată nuntă ţărănească, numai proporţiile îi sunt mărite — mărite pînă la dimensiuni epice — prefăcînd-o astfel într-o epopee a nunţii ţărăneşti" (p. 665). Criticul demonstrează cît de bine este ancorată creaţia poetului în psihologia populară, cît de tipice sînt manifestările marii mulţimi de personaje care întruchipează lumea ţărănească în ce are ea mai caracteristic, cît de vie este capacitatea de plasticizare. Atrăgînd atenţia asupra dificultăţii de a surprinde poetic o imagine în mişcare, el afirmă admirativ: „Poporul român, în poeziile sale, a arătat că posedă această însuşire şi a dat-o în dar poetului său Coşbuc" (p. 666).

În ce priveşte *Moartea lui Fulger*, e de remarcat că Gherea ţine să rectifice impresia de pesimism, pe care o lectură superficială o poate lăsa asupra cititorului. El susţine că, dimpotrivă, concepţia de viaţă a poporului nostru „e optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă". Cum se explică, totuşi, unele accente pesimiste din această operă a lui Coşbuc? Prin aceea că „o întîmplare extraordinară, cum e o nenorocire mare, neaşteptată şi neobişnuită, răstoarnă pentru moment filozofia ţăranului, tot cu atîta uşurinţă ca şi pe a orăşeanului" (p. 672—673). Înţelepciunea poporului, filozofia lui de viaţă înving însă aceste explicabile manifestări trecătoare. Viaţa e o luptă — aşa cum o spune bătrînul sfetnic cu „linişte şi hotărîre", cu „convingere adîncă", în „versuri săpate în piatră".

Ocupîndu-se de „minunata rapsodie" *Doina*, Gherea o compară cu alte două doine: cea a lui O. Carp şi cea a lui Eminescu. Pe una o găseşte vagă, pe cealaltă — interpretînd abuziv conţinutul şi neînceptînd sentimentul profund patriotic al poetului — falsă. „A trebuit să vie un poet ţăran — spune criticul — ca să ne arate adevăratul înţeles şi însemnătatea doinei", „expresiune a întregei vieţi necăjite ţărăneşti, de la frageda copilărie, cînd e aruncat să plîngă între căpiţele de fîn, pînă la moarte, în bordeiul umed şi întunecat" (p. 684). „Sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, miliţia şi apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini, dar şi, mai ales, de clasele dominante de acelaşi neam" *(ibid.)* — sînt durerile pe care le-a exprimat Coşbuc în *Doina* lui, care „nu e numai o creaţie de mare valoare, dar e cea mai naţională dintre creaţiunile poetice române" (p. 685). Această apreciere a lui Gherea trebuie desigur explicată prin aceea că *Doina* a apărut în 1895, la puţină vreme după răscoalele ţărăneşti din 1894, aşadar ca o expresie din cele mai vii a suferinţelor poporului, dar şi a hotărîrii lui de luptă.

Dacă *Doina* e „cea mai națională dintre creațiunile poetice române", *Noi vrem pămînt !* e „una din cele mai revoluționare poezii din toate literaturile" (p. 685, 687). Analiza acestor două poezii constituie pentru Gherea o puternică demonstrație a tendențiozității artei, a valabilității estetice pe care o capătă opera militantă prin manifesta ei semnificație socială, prin vibrantul ecou pe care-l stîrnește în inima celor cărora se adresează. „În *Noi vrem pămînt !* — spune Gherea — nu mai sunt *români*, nu mai sunt *copii ai aceleiași nații* — sunt două nații deosebite, cari se luptă și se urăsc de moarte : e nația clasei domnitoare de la orașe și a clasei dominate de la sate" (p. 686). Pentru Gherea, *Noi vrem pămînt !* constituie o culme a poeziei militante, o confirmare din cele mai puternice a concepției despre artă promovată de clasa muncitoare, criticul afirmînd că însăși modalitatea și perfecția artistică a poeziei sînt condiționate de caracterul ei militant, tendențios : „E energia sălbatecă, suflul puternic care dă acestei poezii un adevărat caracter epic" (p. 687).

Realismul contingent al lui Coșbuc e urmărit de Gherea și în alte poezii ale acestuia. Criticul observă just că poetul vede războiul cu ochii soldatului, că nu face paradă de sentimente războinice ; el îi aprobă poziția față de trecutul istoric, pe care nu-l idealizează — de aceasta ferindu-l „nu numai talentul său — un talent care vede peste tot adevărata și reala față a lucrurilor — dar și condițiile în cari s-a dezvoltat acest talent" (p. 690). El observă marea putere de obiectivare și de tipizare a lui Coșbuc, pe care o numește „obiectivism artistic". Stilistic, acesta se manifestă în imagini „concrete, reale, imagini auditive și mai ales vizuale", spre deosebire de *poeții moderni*, eminescieni, la care exprimarea ideilor și sentimentelor prin artă este — spune Gherea — vagă, nehotărîtă, luînd aspectul unei „simbolizări" — ceea ce „nu există în creațiunea poetului țăran Coșbuc" — la care „între imagine și ceea ce ea trebuie să exprime e totdeauna o deplină armonie" [1] (p. 697—698).

Enumerînd caracterele specifice creației lui Coșbuc : „sănătate, hotărîre, seninătate, liniște și echilibru sufletesc ; firescul, obiectivismul artistic, zugrăvirea prin imagini concrete, materiale, plastice, identice cu ceea ce trebuie să însemne", Gherea le consideră „caractere ale clasicismului", spre deosebire de „neliniște, dezechilibru sufletesc, ne-

[1] Observația aceasta trebuie coroborată cu aceea din *Artiștii proletari culți*, unde, după ce vorbește de stilul „trudit și neliniștit" al lui Vlahuță, de stilul „confuz" al lui O. Carp, atrage atenția că „acei lipsiți de talent sau înzestrați cu o putere neîndestulătoare pentru exprimarea atîtor doruri și gînduri deosebite și vage, în desperare de cauză, vor alerga la un fel de telepatie poetică — la simbolism colorit (sic !) sau decadent" (p. 543—544).

siguranţă, vag, spiritualizare a imaginilor, simbolizare etc." — considerate „semne tipice ale romantismului" (p. 700). Generalizarea aceasta este desigur pripită şi cam simplistă. Exclusivismul ei este resimţit de însuşi Gherea, care, spre sfîrşitul studiului, observă că, de pildă, în *Doina* conţinutul, în loc de a fi tratat „în sens epic, *clasic*", e tratat „în parte *romantic*".[1] Pe de altă parte, într-o serie de poezii, printre care *Pe deal* — din cea de a doua fază a dezvoltării poetului — Gherea observă caractere eminesciene: melancolie, descurajare. Aceasta îl face să vadă posibilă „o sinteză superioară, o creaţiune artistică care să nu fie nici una, nici alta[2], dar să conţină totuşi într-o armonie superioară calităţile şi ale unuia şi ale altuia"[3]. El recomandă sinteza aceasta ca „idealul spre care trebuie să meargă Coşbuc" (p. 723).

În ce priveşte studiul despre A. Vlahuţă (apărut mai înainte, în *Studii critice*, I, ed. I, 1890), valoarea lui stă în aceea că a prilejuit criticului o întinsă analiză a primei culegeri de versuri (din 1887), şi a volumului de proză *Din durerile lumii*, încercînd să explice „deceptionismul" scriitorului. Desigur, unele aprecieri ale lui Gherea asupra poeziilor lui Vlahuţă ne apar astăzi mai mult sau mai puţin exagerate, ca aprecierea, de pildă, a poeziei *Ce dor*, despre care se afirmă că, alături de „admirabilele sonete ale lui Eminescu", ar cuprinde „cea mai adîncă şi pătrunzătoare [analiză sufletească] din cîte s-a făcut în literatura română" (p. 246).

PRIVITĂ în ansamblu, activitatea literară a lui Gherea, îmbinînd inseparabil preocupările de estetică cu cele de critică, nu poate fi apreciată dincolo de poziţia lui definită în raport cu gîndirea critică contemporană şi, în primul rînd, cu cea reprezentată de Titu Maiorescu. Dacă din punctul de vedere al activităţii acestuia, polemica cu Gherea, considerată ca o bătălie ideologică marcînd sfîrşitul secolului, a fost exagerată — din punctul de vedere al criticului de la *Contemporanul* lucrurile stau altfel. Gherea şi-a definit poziţia în legătură cu probleme fundamentale ale esteticii (raportul artă-realitate, etic-estetic etc.) de cele mai multe ori în opoziţie şi în polemică deschisă cu concepţia despre artă şi în special despre critică şi practica ei aşa cum era promovată de Titu Maiorescu. Spirit activ, care socotea viaţa literară

---

[1] V. şi articolul *Ceva despre clasicism şi romantism* din *Studii critice*, II, precum şi consideraţiile asupra celor susţinute de Gherea din *Alte cercetări critice şi filozofice* ale lui H. Sanielevici.

[2] Nici clasică, nici romantică.

[3] Şi ale lui Coşbuc, şi ale lui Eminescu.

ca o confruntare permanentă de opinii, ca un dialog viu cu cărțile, cu scriitorii, cu publicul, Gherea a reacționat prompt la fenomenele literare ale epocii. Atitudinea lui față de ideologia literară a „Junimii", în ciuda alunecării în chestiuni secundare, de interpretare a termenilor, viza atunci probleme estetice meritînd o dezbatere esențială, și Maiorescu nu se poate să nu fi înțeles asta. Simplificată cu timpul la două formule absolutizante — „artă pentru artă" și „artă cu tendință" — disputa a degenerat mai apoi în publicistică vulgarizatoare și agitatorică, întreținută de zelul epigonesc. Dar vivacitatea lui Gherea — care a suplinit în fond și placiditatea lui Maiorescu — a adăugat poziției materialiste în estetică un plus de contemporaneitate, generînd și stimulînd interesul pentru ea.

Chiar dacă în fapt Maiorescu a reprezentat o poziție estetică superioară ca prestigiu celei gheriste, în epocă el a cedat treptat terenul disputei prin refuzul de sincronizare cu spiritul contemporaneității. Simptomatice în acest sens sînt reacțiile față de polemică ale unora dintre partizanii mentorului junimist. Duiliu Zamfirescu, de pildă, îngrijorat de popularitatea lui Gherea în rîndul intelectualilor, îi reproșează lui Maiorescu — într-o scrisoare datată din Roma, 6 dec. 1891 — pasivitatea în fața criticilor acestuia și, în subtext, chiar o relativă carență a argumentației sale: „Trebuie să știți că criticele lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticelor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, cari pun frumosul în slujba economiei politice, lucru discutabil, dar după mine fals. Aici e un tînăr profesor, Loria, care a scris o minunată broșură în felul lui Gherea, asupra constituțiunii politice rezultînd din fapte economice. E un întreg sistem, interesant ca date, dar fals ca sistem. Cînd ne vom vedea o să vă arăt notițe interesante."[1] Aceeași reacție o are și Mihail Dragomirescu cînd, în 1893, îi scrie din străinătate lui Titu Maiorescu: „Poate să par maniac, dar Gherea acela mă urmărește pe tot locul. În tot timpul drumului cît am citit *Literatură și știință*, mi-a scos sufletul de indignare [...]. Dar această indignare a ajuns la culme cînd am simțit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige are partizanii cei mai înfocați

[1] Cf. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori* (1884—1913), cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1937, p. 98. Într-o scrisoare precedentă (Roma, 21 mai 1891), D. Z. menționează pe Gherea în următorul context: „Oameni culți și inteligenți, cum îmi pare că e criticul Gherea; talente originale, cum e Coșbuc; vechiul cîntăreț al limbii, Odobescu; zevzecul dar inteligentisimul de Caragiale — și în fine rămurele cu muguri noi, ar trebui din nou aduse la steajer" (*op. cit.*, p. 87).

printre cei mai inteligenţi studenţi ce i-am întîlnit aici." Considerîndu-l cu ironie pe Gherea „tipul unei întregi perioade culturale la noi, perioadă pe care am numit-o *mediocrizare*", Mihail Dragomirescu nu-şi poate reţine şi constatarea amară că „nu sunt numai socialiştii care o formează". Ei constituie „masa, curentul", şi chiar aproape jumătate din cercul *Convorbirilor*, „cu voie sau fără voie, sunt îndoctrinaţi în acea *mediocrizare* în contra căreia cu atît nesuccess mă ridic" [1].

Acelaşi Mihail Dragomirescu îşi dă seama că ceea ce face tăria lui Gherea în critică este poziţia lui modernă, în concordanţă cu gîndirea critică europeană ; la faţa locului, în Franţa, discipolul lui Maiorescu constată cu uimire că multe din „scrintelile" lui Gherea „se găsesc sub o formă sau alta şi în aceia care trec de corifeii cugetării critice în Europa" [2].

Într-adevăr, Gherea era la curent la data aceea cu principalele tendinţe din critica literară europeană, de la Sainte-Beuve la Emile Faguet. Fără îndoială, primul în ordinea preferinţelor sale era Hippolyte Taine, „marele critic francez", „celebritate europeană", cum îl numea el. Multitudinea citatelor, bine alese şi în genere judicios interpretate, dovedesc că Gherea cunoştea operele fundamentale ale lui Taine : *Philosophie de l'art, Histoire de la littérature anglaise, Essais de critique et d'histoire, Nouveaux essais de critique et d'histoire.*

În aceeaşi sferă de preocupări pentru sublinierea mesajului social şi moral al artei, care a caracterizat o direcţie a criticii europene la sfîrşitul secolului trecut, Gherea se întîlneşte şi cu Jean-Marie Guyau. Pătrunzînd cu plăcere în universul operei acestui critic interesant, puţin cunoscut, care se opunea de asemenea ideii de „artă pentru artă", Gherea citează dintre lucrările lui *L'irréligion de l'avenir* şi mai ales *L'art au point de vue sociologique*, „operă admirabilă", apreciată pentru justeţea viziunii în problema raportului dintre artist şi mediu.

Mai frecvent încă, Gherea citează numele criticului danez Georg Brandes, iniţiatorul metodei comparatiste în critica europeană. Discipol al lui Taine, Brandes se impune criticului nostru prin soliditatea construcţiilor sale critice, bazate pe aceeaşi concepţie deterministă asupra operei literare. Gherea îşi dovedeşte astfel încă odată bogăţia de informaţie, ca şi opţiunea pentru un esteticián care-şi consacrase teza de doctorat lui Taine, receptiv la tendinţele cele mai pregnante ale literaturii din epocă, atacînd pe „romanticii trecutului", precum Schlaegel, Tieck, Novalis, Hoffmann, dar exaltînd pe Byron, pe Heine şi poeţii francezi. El menţionează celebrele cursuri inaugurate de

[1] Apud Ileana Vrancea, *E. Lovinescu*, E.P.L., 1965, p. 20—22.
[2] *Idem*. p. 21.

Brandes în 1871 asupra *Marilor curente ale literaturii europene din secolul al XIX-lea (Hövedströminger i det 19e Aarhundredes europoeiske Literatur)*. Romancierii de azi şi criticii au acelaşi scop — afirmă Gherea citînd pe Brandes: „Romancierul şi criticul pleacă astăzi în schiţările lor de la acelaşi punct: atmosfera spirituală a epocei. [...] Unul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice o operă literară, şi ambii caută să ne arate că faptele oamenilor şi operele literare trebuie să fie privite ca nişte producte pe cari omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însuşiri năuntrice şi înrîuriri externe" (p. 17).

Depăşind adesea perimetrul propriului sistem estetic, Gherea se defineşte în ansamblu ca un spirit interesat de multe şi variate probleme ale literaturii şi ale criticii contemporane. După Taine, Brandes, Guyau, el citează încă multe alte nume, de orientări diferite şi de valori inegale, din mişcarea critică europeană a secolului: Hennequin cu *La critique scientifique* (teoria „eroilor" nu găseşte ecou la Gherea, care îl subordonează pe scriitor mediului), Emil Faguet pentru *Etudes littéraires sur la dixneuvième siècle*, Sainte-Beuve, „unul din cei mai mari critici ai lumii", Lemaître, Heine *(Die romantische Schule)*, Eckermann *(Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens)*, Bielinski, Cernîşevski, Dobroliubov etc.

Această enumerare, care ar putea continua încă, este cu atît mai revelatoare, cu cît Titu Maiorescu se oprise în gîndirea sa estetică la Hegel şi Lessing, fără a da vreodată impresia că l-ar fi citit pe Sainte-Beuve sau pe alt critic francez. Criticul junimist făcuse în tinereţe serioase lecturi de literatură clasică, şi acestea îi vor orienta permanent gustul şi judecata estetică sigură, dar el lasă impresia că ulterior n-a mai fost interesat în urmărirea evoluţiei literare. „Realiştii pretinşi", Flaubert, Zola, Maupassant, îi repugnă lui Maiorescu prin „urîtul, tristul, nefericitul" ce se degajă din opera lor, şi, cu candoare, el vrea să arunce un văl de uitare, „o suflare senină peste aceşti pîcloşi, fie-le ţărîna grea pe mormîntul literar!". Autodidactul Gherea, din contră, citea febril şi fără reticenţe toate operele literare care îi cădeau în mînă, mărturisind o pasiune deosebită pentru acumularea de cunoştinţe literare şi ştiinţifice. Aceasta explică de ce în timp ce „«Junimea» părea a trăi prin Maiorescu cu cincizeci de ani în urmă", Gherea afirmă perfect conştient că rolul criticii nu poate fi exercitat dacă ea nu manifestă sensibilitate faţă de aspectele noi pe care le îmbracă dezvoltarea literaturii şi dacă nu încearcă să le explice. În articolul intitulat semnificativ *O problemă literară* (publicat în *Lumea nouă* din martie 1895) — sesizînd ca simptomatic faptul că „e iarăşi vorbă, iar discuţie, din zi în zi mai pasionată, asupra

misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crincenei lupte între romantism și naturalism" — criticul nostru face o serie de constatări pertinente asupra a ceea ce el numește „defecțiuni" care s-au ivit la cei mai iluștri reprezentanți ai realismului (Gherea zice „naturalism"), precum Tolstoi, Zola, Maupassant, Dostoievski, George Eliot, Daudet, semnalînd felurite devieri (mistico-spiritualiste, psihologiste, personaliste). Fără a se lăsa ispitit de condamnări simpliste, dimpotrivă, consecvent însuși principiului că „în schimbarea și evoluția vieții sociale trebuie să se schimbe și curentele literare" și, ca atare, „un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veșnic" (p. 568), Gherea, referindu-se la fenomenele semnalate, afirmă: ele arată „că în adîncimile vieții sociale fermentează noile idei și sentimente, cari la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou" (p. 571). E ceea ce a și început să se producă. Dar constatînd că numitorul comun al tuturor reprezentanților noului curent este „negarea doctrinei naturaliste" (= realiste), Gherea face un efort de a expune obiectiv în ce constau feluritele aspecte ale noului curent: „își plăsmuiește operele sale din adîncimile fantaziei neînfrînate"; tematică „din epocă depărtată, de la popoare puțin cunoscute sau imaginare"; în sfîrșit, „dacă artistul [realist] creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte".

Oricine va recunoaște nu numai lărgimea de spirit, permeabilitatea la nou, dar și capacitatea de a sesiza ceea ce într-adevăr definea pe noii-veniți în arena literară, fie că „ei se numesc decadenți, simboliști, preraphaeliști, exotiști ș.a.m.d." (p. 571). Cu o exemplară onestitate intelectuală, Gherea afirmă că dacă la început, cînd noul curent era reprezentat prin scriitori „lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent", disprețul din partea criticii și a publicului cititor era îndreptățit, „disprețul devine absolut ridicol, cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști de adevărat și real talent". Și Gherea, care cunoștea deja pe Baudelaire, menționează că „chiar în școala cea nouă franceză, e un om foarte talentat, acesta e Verlaine", și se întreabă „cine ar putea să nege talentul mare al preraphaeliților englezi, cum e Dante Gabriel Rossetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi Strindberg și mai ales Ibsen?", semnalînd „asemenea că în tînăra literatură germană sunt oameni de talent cari aparțin aceluiași curent antinaturalist [—antirealist] și în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezechilibrat ar fi, e totuși un scriitor genial" (p. 572).

Constatînd că „numără acum în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate" și că „noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici" — Gherea afirmă

că şi „critica n-a mai putut să trateze cu atîta uşurinţă curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară şi socială de mare importanţă" (p. 572). Dar ceea ce îl impresionează în mod particular este faptul că „un potrivnic genial" al noului curent, Zola, şi-a exprimat admiraţia, într-o scrisoare, pentru o operă simbolistă — e vorba de *Tatăl*, drama lui Strindberg. Căci — comentează criticul nostru, la această dată el însuşi atît de evoluat — „poţi să fii oricît împotriva procedeurilor artistice ale unui Strindberg, nu poţi însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ţi-o produce drama lui, *Tatăl*. Şi nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoţiona", iar dacă o operă de artă a ajuns să emoţioneze pe un Zola, „nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorităţii şi puterii ei ?" (p. 573—574).

În loc de a se grăbi să condamne ceea ce depăşea, desigur, propria-i receptivitate şi propria-i experienţă, Gherea îşi încheie articolul cu constatarea că „aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, şi dacă e aşa, atunci el devine o problemă literară grea şi serioasă", sugerînd „multiple întrebări", „imposibil de tratat [...] în articole de gazetă" (p. 574). Altfel spus, Gherea demonstrează şi cu acest prilej ceea ce am numi prospeţimea sensibilităţii lui intelectuale faţă de aspectele — unele cu totul surprinzătoare — pe care le poate îmbrăca evoluţia artei.

Deşi nu lipsită şi de elemente confuze, unele explicabile şi prin ignorarea — fortuită — a ceea ce se constituia efectiv inedit pe arena literară europeană, poziţia lui Gherea e cu atît mai interesantă cu cît în acelaşi an (în *Lumea nouă ştiinţifică şi literară* din 12 şi 19 iunie 1895), folosind ideile dintr-o conferinţă rostită în 1892 despre *Concepţia materialistă a istoriei* [1], el publică articolul *Materialismul economic şi literatura*. Reluînd demonstraţia — nu fără unele aspecte de aplicare încă sociologistă la creaţia spirituală, în speţă la literatură — Gherea are grijă să prevină împotriva interpretării simplificatoare a acestei metode, inedite la noi în epoca respectivă, şi încearcă să explice, la modul său, de pe această poziţie materialistă, caracterul, care e atît de particular, al reflectării bazei economice în artă. Respingînd aplicarea mecanică — „procedeu comod şi absurd" — a teoriei materialismului economic în artă, el pledează pentru o interpretare mai largă şi mai complexă a fenomenului artistic. Pentru această analiză „delicată şi grea", sînt necesare „nu numai cunoştinţi aprofundate istorice, economice şi literare, nu numai o putere de analiză, dar negreşit şi o intuiţie artistică, fără de care cele mai multe cunoştinţi nu vor fi de ajuns" (p. 577). Altfel — continuă

[1] Rostită la Cercul de studii sociale din Bucureşti, publicată în broşură, în 1920, de Cercul de editură socialistă.

Gherea — materialismul economic se preface într-o „formulă moartă", prin care este naiv a crede că „s-ar putea deschide, fără nici o muncă, toate ușile tainice ale științelor sociale" (p. 578).

Concluzia articolului sintetizează într-o singură frază modul nedogmatic în care criticul înțelege aplicarea materialismului economic în literatură : „Această teorie atît de roditoare, dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula" (p. 579).

Această capacitate a lui Gherea de a-și lărgi sfera comprehensiunii sale critice este remarcabilă și ea subliniază încă odată aspirația lui de a fi contemporan cu epoca.

Dar marele merit al lui Gherea rămîne faptul că, în concordanță cu evoluția aplicativă a criticii europene, el a introdus în practica actului critic analiza literară ; a instituit metoda criticii analitice, pe pragul căreia se oprise Maiorescu. Articolele lui Gherea despre Eminescu, Caragiale, Coșbuc, deși nu lipsite de multe aprecieri eronate și scrise pe alocuri prolix, au constituit totuși primele studii mai largi care analizează opere literare. [1]

Gherea avea pe deplin conștiința rolului pe care prin activitatea lui l-a îndeplinit în istoria culturii noastre într-o etapă de creștere dialectică a ideologiei noastre literare. În 1893 — răspunzînd lui Maiorescu, care-l atacase în numărul festiv al *Convorbirilor literare* (cu prilejul a 25 de ani de la apariție) — Gherea se credea îndreptățit să afirme : „În țara noastră

[1] În ce privește forma operei critice a lui Gherea, ea este departe de a fi desăvîrșită. Primele lui studii, mai ales, suferă de unele inadvertențe stilistice, au o exprimare adeseori greoaie, nu totdeauna clară, pe-alocuri vulgarizatoare. Pe măsură ce criticul își adîncește experiența, limba și stilul studiilor sale devin mai îngrijite. Astfel este, de pildă, studiul despre Coșbuc raportat la cel despre Eminescu. De remarcat că stilul lui Gherea a fost calul de bătaie al tuturor detractorilor lui. De aceea se cuvine relevată poziția criticului Perpessicius, care, acum 25 de ani, în articolul *Răsfoind pe Gherea* (integrat în *Dictando divers*, I, 1940), făcea această apreciere : „Oricîte cusururi formale și oricîtă zgură stilistică am întîlni în scrierile lui Gherea, judecățile lui critice nu sînt mai puțin sănătoase și multe din ele tot pe atît de valabile și astăzi". „Eminescu, Caragiale, Coșbuc au format obiectul unor întinse studii din partea lui Gherea", aflînd în critica lui „un înțelegător din cei mai prețioși". Și după ce actualitatea lui Gherea era subliniată și în legătură cu alte probleme „secundare sau anexe literaturii", Perpessicius aprecia că în scrisul lui Gherea (opus rigidității de „smoking maiorescian") se pot afla „pagini calde, emotive, spirituale, față de care și cea mai aromată dintre perioade nu poate nimic" — încheind că „întreaga lui operă critică l-a încetățenit [...] în rîndul marilor scriitori români".

sunt unul din cei dintîi cari au zdruncinat toate teoriile metafizicei estetice şi aplicarea lor la critica literară" (p. 440).

Ceea ce nu-l va opri ca, la o şedinţă din 31 martie 1894 a Cercului de studii sociale din Iaşi (cf. darea de seamă din *Evenimentul literar*, din 1 aprilie 1894, şi corespondenţa apărută în *Adevărul* din 4 aprilie 1894 [1]), să facă o semnificativă apreciere asupra întregului ansamblu al ideologiei noastre literare aşa cum se prezenta la acea dată şi totodată o precizare care — deşi încă nerelevată ca atare — nouă ni se pare definitorie pentru conştiinţa sa critică, după aproape un deceniu de activitate şi de experienţă. Considerînd problema ca dezbătută şi, ca atare, că „nu este mult de zis în urma celor ce s-au mai spus deja", Gherea demonstrează o înaltă capacitate de sinteză, într-o constructivă concepţie de dialectică a culturii (a cărei formulare credem că nu poate fi neglijată, nici ocolită). Mai întîi, la data aceasta, el ţine să afirme că nu de o dispută între concepţia susţinută de el, Gherea, şi cea care avusese susţinător pe Maiorescu poate fi vorba, ci că „opusă acesteia [metodei lui Maiorescu]

---

[1] Aceasta e reprodusă de Barbu Lăzăreanu în *Notiţele bibliografice* la *Studii critice*, IV, Buc., 1925, p. 176—178. Textul din *Evenimentul literar* e următorul (îl reproducem integral, întrucît nu a fost, după ştiinţa noastră, implicat în nici unul din studiile, chiar cele mai recente, consacrate mişcării literare de atunci) :

„GHEREA DESPRE ARTA TENDENŢIOASĂ. În discuţia ce s-a încins asupra «artei pentru artă» şi a «artei tendenţioniste», nu este mult de zis în urma celor ce s-au mai spus deja. *Arta pentru artă* e un termen metafizic şi teoria platoniană estetică este aceea care a dat naştere şi acestui termen. Artistul care face *artă pentru artă* se erijează într-un făcătoriu de minuni, realizează frumosul ce există în afară de lumea reală, în lumea transcendentală. Aceasta este concepţia artei transcendentale. Şi acest soi de artă a avut ca cel mai autorizat susţinător pe d-l Maiorescu.

Opusă acesteia a fost teoria şcoalei *patriotice* care acuza «Junimea» de antipatriotică, cosmopolită. Şcoala aceasta, chipurile tendenţionistă, *cerea* artistului să facă artă naţionalistă, aşa cum era înţeles atunci naţionalismul. Artistul care nu se conforma acestei somaţii era imoral şi trădător.

Amîndouă aceste teorii au avut partea lor bună şi partea lor rea. Cea dintîi, clădită pe baze metafizice, era totuşi în unele privinţi mult superioară, ca teorie artistică, artei moraliste-patriotice pentru că lăsa aproape deplină libertate artistului — aceasta ne explică de ce s-au grupat în jurul acestei şcoli literaţi ca Eminescu şi Caragiale. Îi era însă inferioară pentru că ignora prea mult elementul moral, elementul social, lucru ce i se reproşa cu drept cuvînt de către adversar.

Dar, cum am spus, şi una şi alta aveau o parte greşită : «arta pentru artă» pentru că avea baza metafizică şi ignora, cum am arătat, elementul moral, social, şi arta tendenţioniştilor naţionalişti pentru că *cerea* să se facă numai artă naţionalist-patriotică.

a fost teoria şcoalei patriotice, care acuza «Junimea» de antipatriotică, cosmopolită", şcoala aceasta — „chipurile tendenţionistă" — cerînd artistului „să facă artă naţionalistă, aşa cum era înţeles naţionalismul", altfel, artistul care nu se conforma acestei somaţii, fiind condamnat ca „imoral şi trădător". Se înţelege că Gherea, care luptase atît de pertinent împotriva concepţiei metafizice despre artă, nu putea fi de acord cu îngustimea concepţiei şi cu atît mai puţin cu semnificaţia atitudinii celor care de la dreapta atacau „arta pentru artă". Criticul socialist era perfect conştient că doctrina „tendenţioniştilor naţionalişti" era de esenţă şi de funcţionalitate tipic burgheză şi, sesizîndu-i perspectiva reacţionară, el făcea o distincţie de valoare istorică — aceea notată încă mai pregnant în corespondenţa *Adevărului*: „Deşi clădită pe baza şubredă a metafizicei — spune Gherea cu deosebită fineţe dialectică, şcoala lui Maiorescu era mult superioară acestei doctrine estetice" (e vorba de cea *naţionalistă)*, căci pe cînd aceasta „îngrădea cîmpul de producţiune al artistului şi nici nu lua în băgare de seamă temperamentul lui", cealaltă „îi deschide un cîmp mai liber". Aceasta şi explică „pentru ce în jurul «Junimei»

Amîndouă aceste soiuri de concepţii despre artă se împacă azi într-o concepţie ştiinţifică. Dar să nu se creadă că e vorba de un eclectism. Concepţia ştiinţifică de azi e negarea amîndurora într-o sinteză superioară.

După această concepţie adevărat ştiinţifică, arta e produsul mediului social şi ancestral. Opera artistului, produsă prin influenţa societăţii, influenţează necesarmente, la rîndul ei, asupra acesteia. La această concepţie ştiinţifică despre artă rămîne şi partea bună a aşa-zisei «artă pentru artă», adică libertatea manifestării temperamentului artistic, şi rămîne şi partea bună a concepţiei *moraliste*, adică ideea că arta are şi trebuie să aibă influenţă asupra mediului înconjurător.

În această concepţie ştiinţifică nu se formulează nici o *cerere* în sensul concret al cuvîntului. Se formulează însă de către public o *dorinţă* firească ca opera artistului să respire cele mai înalte idealuri sociale, ca astfel producţia să fie moralizătoare, folositoare pentru societate.

S-ar părea că e o contrazicere cînd pe de o parte se zice că se lasă absolută libertate artistului, iar pe de altă parte se formulează dorinţa ca opera să fie inspirată de înalte idealuri sociale. Dezlegarea e uşoară. Societatea nu se va entuziasma decît atunci cînd tu, artist, te vei ridica *personal* la cea mai înaltă cultură, la cele mai înalte idealuri sociale, şi atunci, uzînd de absolută libertate, să produci arta cea mai moralizătoare. Cu alte cuvinte, ceea ce poţi *cere* artistului e ca el personal să se ridice, să-şi cultive şi să-şi perfecţioneze însuşi instrumentul artistic, adică să se perfecţioneze pe *el însuşi*.

Cum se vede, această concepţie ştiinţifică nu cade în greşala *moraliştilor* de a propune *teze*, nu admite *tezismul*, care este o teorie antiştiinţifică şi păgubitoare artei.

Concepţia ştiinţifică de azi împacă deci ambele teorii care s-au luptat deja la noi." (Textul e semnat *Auditor*; sublinierile aparţin redacţiei *Evenimentului literar.)*

găsim pe Eminescu, Caragiale etc., pe cînd *școala naționalistă* n-a produs decît lucruri sarbede, neartistice, deseori ridicule". Ceea ce nu vrea să spună că Gherea absolvă școala metafizică, întrucît aceasta, avînd ca doctrină „arta pentru artă", „neglija elementul moral și social" ; dar și școala „tendenționiștilor naționaliști" greșea, pentru că cerea artiștilor numai *un* „fel de artă, acea naționalistă-patriotică".

În raport cu aceste două școli, concepția pe care o reprezenta el, Gherea, era „o negare a amîndurora, o sintetizare, însă, în același timp, fără să fi fost eclectică".

Iată — așadar — o definire a școlii critice de la *Contemporanul* nici în sine, dar nici în raport exclusiv cu școala „Junimii", ci în raport cu cei doi factori dialectic necesari, determinați de Gherea în funcție de concepția că „arta e produsul mediului social și ancestral". Prin acesta din urmă el înțelege atributul temperamental al talentului cu care se naște artistul, ca atare fondul prim a ceea ce va deveni personalitatea și originalitatea lui. Punerea în plan egal a mediului social și a temperamentului artistic marchează prin ea însăși evoluția lui Gherea de-a lungul celor 7—8 ani de activitate în arena literară. Așadar, ca produs al mediului social — afirmă acum criticul — „opera artistică se răsfrînge la rîndul ei asupra mediului social". Dar „în această concepție intră [...] și o parte din *arta pentru artă*, prin faptul că lăsăm liberă dezvoltarea temperamentului artistic" ; după cum intră „și partea cea bună din arta *patriotico-tendenționistă*, care susținea influența operei artistice asupra mediului".

Este ceea ce Gherea denumește „concepția științifică" : în definirea operei de artă, ca atare, nu intră nici un imperativ contra propriei sale naturi [1] („ea nu *cere* nimic artistului" — zice teoreticianul ei), dar cum, prin chiar definirea ei originară, raportarea la societate îi este implicită, opera de artă astfel concepută capătă dimensiune în plus prin putința de a fi validată de societatea căreia i se adresează și care „dorește ca ea să fie exprimarea celor mai înalte idealuri și aspirații ale ei".

Cu o asemenea precizare de o incontestabilă valoare, ne explicăm cu atît mai bine nu numai capacitatea de comprehensiune a lui Gherea față de fenomenele evoluției literare europene [2], dar și faptul că, odată cu instaurarea într-o bună parte a presei culturale și în infrastructura

---

[1] Lăsînd deplină libertate artistului, spune Gherea mai departe, concepția sa despre artă exclude tezismul.
[2] Acelea din *O problemă literară*.

sistemului nostru de învățămînt (prelungită pînă la Eliberare) a tezismului semănătorist, criticul socialist și în genere școala critică socialistă de la *Contemporanul* au fost puse la index de către oficialitate, promovîndu-se, în același timp, din doctrina maioresciană nu ceea ce era mai elevat esteticește și ca atare ceea ce putea fi în consens cu evoluția literară însăși, ci ceea ce era mai elementar și mai plat, în fond mai puțin semnificativ (de unde „argumentele" din recuzita maioresciană de la 1867 împotriva literaturii moderne contemporane: Arghezi, Barbu, Blaga, Vinea etc.). În epoca interbelică doctrinarii fascizanți respingeau în fond nu numai pe Gherea, ci și pe Maiorescu, ambii considerați de altfel „cosmopoliți", așa cum unul din aceiași doctrinari se străduia să demonstreze... „reacționarismul" lui Caragiale, acuzat de a fi „denigrat", prin critica lui, poporul român !...

Deosebit de semnificativ ni se pare că unul din puținii care, în acea perioadă de confuzie și de intoleranță ideologică, aveau să recunoască rolul istoric al lui Gherea a fost tocmai E. Lovinescu, cel mai prestigios descendent al liniei maioresciene și care, în același timp, de pe poziția unui liberalism burghez, a resimțit și el amenințarea profilată de fascism față de valorile intelectualității lucide, atît contemporane cît și din trecut. Apreciind la justa lui valoare și elogiind pe Titu Maiorescu, în monografia consacrată acestuia în 1940, Lovinescu — cu conștiința, de altfel chiar dacă nu formulată expres, a procesului dialectic respectiv — departe de a-l opune pe Gherea, și încă în mod peiorativ mentorului junimist, a recunoscut rolul, istoricește determinat, și meritele criticului de la *Contemporanul*: „Culturală și normativă, critica lui Maiorescu nu se putea dezvolta decît în epoca turbure de formație ; depășind-o, sau s-a abținut, sau s-a limitat la cîteva articole întîmplătoare. Sumară și intermitentă, cu drept cuvînt ea a fost numită «judecătorească», adică enunciativă, și nu demonstrativă și fără să atingă problemele ridicate de critica europeană intrată pe calea deliberativă, dacă nu și a pozitivării. Rolul acesta a revenit lui C. Dobrogeanu-Gherea." [1] Și Lovinescu argumentează că „Dobrogeanu-Gherea a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critice pe care o crezuse sfîrșită odată cu dînsul. Dincolo de critica generală, adică de critica culturală, el [Maiorescu] nu văzuse organizarea unei critice «speciale», care cercetează opera literară ca un obiect de studiu, cu multiple probleme de ordin estetic, psihologic, social, cu cercetări biografice,

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, II, Fundația pentru literatură și artă, Buc., 1940, p. 279.

istorice, stilistice, lingvistice, aşa cum se practică în toate ţările de cultură şi chiar şi la noi." [1]

Spre deosebire de Maiorescu, olimpian şi sceptic, care — după ce a exercitat-o contra direcţiei „formelor fără fond" şi, apoi, pentru „noua direcţie", a validării estetice — n-a mai considerat util rolul activ al criticii într-o literatură modernă, Gherea, de formaţie şi finalitate eminamente socială, spirit militant şi entuziast, a gîndit încă de la începutul activităţii sale (în articolul programatic *Asupra criticei*) în perspectiva afirmării şi dezvoltării criticii literare ca un factor determinant în istoria culturii umane. Ca atare, a şi evocat el cuvintele călduroase ale lui Brandes despre înflorirea spiritului critic în epoca modernă, despre rolul criticii : „Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădeşte drumul şi-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă şi închide pe cele vechi. Căci critica mută munţii din loc, ea calcă sub picioare toate înălţimile uriaşe ale autorităţii, ale prejudiţiilor, ale puterii fără idei şi ale tradiţiunii moarte" (p. 28).

Secolul al XX-lea — „secolul criticii", cum avea să-l denumească Anatole France — n-a infirmat opţiunea lui Gherea. Dimpotrivă.

GEORGE IVAŞCU

Septembrie, 1966

---

[1] *Idem*, p. 280. În notă, E. Lovinescu adaugă : „Una din cele mai evidente dovezi de lipsa de interes a lui Maiorescu pentru studiile critice propriu-zise, ce presupun analiza ştiinţifică, vaste cercetări bio-bibliografice, e faptul de a fi păstrat manuscrisele lui Eminescu cel puţin 13 ani fără a le fi cercetat, deşi le bănuia marea importanţă. Abia în şedinţa de la 23 ianuarie 1902 oferă Academiei cele 43 de volume manuscrise cu un total de vreo 15.000 foi..."

CRONOLOGIE

1855

La 21 mai se naște C. Dobrogeanu-Gherea (Constantin Cass) în satul Slaveanka, guvernămîntul Ekaterinoslav din Rusia.

1862—1867

Școala primară în satul natal. Elev la gimnaziul din Ekaterinoslav.

1871

Articole despre Internaționala I apar în *Gazeta Transilvaniei, Federațiunea, Albina, Familia, Trompeta Carpaților, Uniunea liberală, Presa, Telegraful.*

1872

În conflict cu autoritățile școlare, silit să părăsească gimnaziul, pleacă la Harkov ; audient al Facultății de științe din oraș, intră în mișcarea conspirativă a cercurilor narodnice studențești.

În România se creează Asociația generală a lucrătorilor.

Dizolvarea Internaționalei I.

În România circulă edițiile în limba rusă și franceză din *Capitalul*, din care se vor traduce fragmente în *Emanciparea*, peste 11 ani.

1873—1875

Împreună cu doi membri ai cercurilor narodnice, Gherea lucrează într-o fierărie din Slaveanka. Întors la Harkov, continuă activitatea revoluţionară. Este urmărit de poliţie şi stă ascuns în diferite localităţi din Rusia.

1875

În luna martie a acestui an, Gherea, ajutat de prieteni, trece graniţa şi ajunge la Iaşi. Pentru a-şi cîştiga existenţa, munceşte ca salahor la Căile Ferate, vopsitor, cizmar, pietrar etc. În aprilie 1875 pleacă în Elveţia pentru a îndeplini o misiune politică. Stă la Berna, apoi la Geneva, şi în luna mai se întoarce în România, stabilindu-se la Iaşi. Aici devine, cu ajutorul inginerului polonez Kaceanovski, membru al cercului revoluţionar din Iaşi, ca lucrător într-o fierărie din strada Banu şi face cunoştinţă cu Eugen Lupu şi V. Stănceanu. Se căsătoreşte cu Sofia Gherea, femeie cultivată, traducătoare în româneşte a lui Cehov. Cei doi tineri trec însă printr-o perioadă de mari greutăţi materiale. („Noi nu avem pe ce să dormim şi nici cu ce să ne învelim. În situaţia noastră, nu avem nici posibilitatea să ne cumpărăm ceva", mărturiseşte Gherea într-o scrisoare către Russel.)

Se organizează, la Iaşi, primul cerc revoluţionar, condus de Eugen Lupu, şi desfăşurînd o susţinută activitate în rîndul tineretului universitar. Un cerc asemănător este creat, în acelaşi an, la Bucureşti.

1877

La 26 mai apare, din iniţiativa Cercului socialist din Bucureşti, ziarul *Socialistul*, din care ies numai primele trei numere. Sub presiunile guvernului Brătianu, titlul gazetei e schimbat în *Cuvîntul*, din care apare însă un singur număr.

1877—1878

La începutul războiului, Gherea îşi procură un paşaport american pe numele Robert Jeenx (sau Jincs). Este scurt timp corespondent al ziarului *Novoie vremea (Vremea nouă)*, apoi, în căutare de slujbe, organizează pentru „Crucea roşie" rusească o reţea de spălătorii, la Ploieşti, Buzău, Brăila. În aceste condiţii, bănuit de activitate revoluţionară, Gherea este răpit din România de agenţii poliţiei ţariste, închis, osîndit şi deportat

în localitatea Mezen, lîngă Marea Albă, de unde reușește să evadeze împreună cu un alt exilat, Preferanski. Călătoresc 15 zile pe un vas de pescari, ajung în portul norvegian Vadzöe și apoi la Paris.

1879

În septembrie Gherea se întoarce definitiv în România. Locuiește la București, suportă greutăți materiale. Se stabilește apoi la Ploiești, unde va deveni restaurator la gară.

La inițiativa d-rului Russel, militant în Cercul socialist ieșean, din care făceau parte Eugen Lupu, C. Dobrogeanu-Gherea, Ioan și Gh. Nădejde, apare la 29 septembrie ziarul *Basarabia,* suprimat după o lună de oficialități. Publicația, denunțată de *Ștafeta,* cotidian din Iași, ca avînd idei „comunarde", va fi evocată de C. Mille ca factor „care a influențat atît de covîrșitor asupra mea și care a hotărît ce cale să apuc în viață".

Are loc prima conferință a cercurilor revoluționare din România.

Apare O *pagină din socialismul român* de dr. I. Zubcu-Codreanu.

1880

În decembrie apare la București nr. 1 (și singurul) din *România viitoare,* „revistă mensuelă", în editarea căreia rolul lui Gherea este preponderent. Din articolul-program *Către cititori :* „Dar este de trebuință să declarăm chiar de azi că în baza studielor noastre se află așezată o teorie care, cu toate că e nouă și rezemîndu-se pe știință, derivă din instinctele omului, vechi ca și umanitatea însăși. Această teorie poartă numele de socialism." Revista (a cărei deviză era : „totul prin știință și pentru țăranul român") este interzisă după încercarea de atentat împotriva lui Ion Brătianu din 2 decembrie.

La 26 octombrie apare ziarul *Inainte,* organ democratic socialist și al proletariatului român, care se consideră un continuator, încă mai combativ, al *Basarabiei.*

Apare *Un studiu psihiatric urmat de cîteva comentarii asupra ideilor sănătoase* de dr. Russel. La sfîrșitul broșurii este inserat un program al mișcării socialiste române, *Programul colectivismului* (reprodus și în *Inainte,* nr. 9, „la locul de onoare").

Cercul socialist din Iaşi organizează comemorarea a zece ani de la Comuna din Paris. Oficialităţile intervin cu măsuri disciplinare. Rezumînd „capetele de acuzare" împotriva socialiştilor români, o broşură ca *Sentinţa comisiunei judiciare a Universităţii de Iassy în procesul fraţilor Nădejde* (apărută în 1881) constituie o edificatoare caracterizare a climatului contemporan şi a ideologiei viitorilor fondatori ai *Contemporanului.* Cîteva fragmente :

„Considerînd că atît din depunerile marturilor, cît şi mai cu seamă din propriile declaraţiuni ale fraţilor Nădejde, rezultă că ideile lor socialiste se reduc în substanţă la următoarele :

In ceea ce priveşte religiunea. D-zeu nu există. El nu are unde să fie pus în univers... În univers nu este decît materie şi spaţiu. D-zeu nu are unde sta decît doar în minţile oamenilor. În apărarea lor, d-nii Nădejde afirmă încă ateismul, dar numai ca o dogmă ştiinţifică...

In ceea ce priveşte izvoarele mizeriei printre oameni. Ea provine întreagă din exploataţiunea legală, ce se practică de cei avuţi contra celor săraci. Burghezia, care dispune de capitaluri, despoaie muncitorul de cea mai mare parte a roadelor muncei sale. Munca este izvorul bogăţiei, şi cine se îmbogăţeşte fără să muncească îşi apropriază prin forţă, viclenie, ori altfeli munca altora. Aceea ce cîştigă capitalistul este munca gratis a salariaţilor. Societatea (dacă merită acest nume după d-nii Nădejde) este împărţită în o minoritate, care stăpîneşte totul, şi o majoritate care nu stăpîneşte nimică sau mai nimic...

In ceea ce priveşte proprietatea. Proprietatea asupra roadelor muncei proprii este sfîntă ; dar atîta tot... Aceste idei asupra proprietăţei pun secta socialistă, ce s-a iscat în oraşul nostru, în categoria socialiştilor intitulaţi astăzi colectivişti.

In ceea ce priveşte familia [...] Inclinaţiunea singură trebuie să decidă de căsătorii ; legăturile formate pe baza unor consideraţiuni străine iubirei reciproce între soţi sînt imorale [...]. Numai cînd mizeria va dispărea dintre oameni, cînd vor fi toţi educaţi deopotrivă, cînd pentru o muncă moderată va avea fiecare existenţa asigurată, numai atunci se va naşte familia morală...

În ceea ce privește mijloacele de realizare a ideilor socialiste. În apărarea lor, d-nii Nădejde spun că ar dori ca realizarea acestor idei să se facă în mod evoluționist ; nu o speră însă ; asupritorii care sînt : proprietarii, capitaliștii, guvernanții și toți acei ce sînt interesați la conservarea stărei de lucruri actuală, nu vor părăsi de bunăvoie privilegiile și imunitățile lor. O revoluțiune socială este inevitabilă mai degrabă sau mai tîrziu ; d-lor o prevestesc, precum alții ar prevesti o furtună sau o eclipsă."

Pe scurt, frații Nădejde sînt acuzați de : „propagarea în clasă a ideilor străine cursului" (idei ateiste și socialiste), răspîndirea de broșuri și cărți socialiste, participarea la întrunirile lucrătorilor „de rînd" ai orașului, apologia „unei revoluțiuni criminale, cu ocazia aniversărei Comunei de la Paris" ; ca atare, comisia de judecată hotărăște destituirea lor din învățămînt.

O poziție interesantă va avea, în aceste împrejurări, M. Eminescu într-un articol din *Timpul* (an. VI, nr. 63 din 20 martie, p. 1) :

„...Într-un stat în care nu există măsură pentru merit, în care, din contră, merit și știință sunt cauze de persecuțiune din partea demagogiei ignorante și lacome a Costineștilor și Caradalelor, spiritele tinere cari s-au născut cu o coardă mai energică de percepțiune și de voință, am putea zice naturile alese, pierd încrederea în organizarea societății și înclină a adopta ca ale lor nişte idei de destrucțiune cari cuprind în ele nimicirea oricărui stat. Tocmai ne vin în minte numele nihiliștilor români din Iași, frații Nădejde și Milea, și o spunem drept că, văzînd pe Carada om mare și pe plagiatorul Crăciunescu profesor de facultate, începem nu a justifica, dar a explica psicologic aceste fenomene.

Frații Nădejde, de ex., sunt amîndoi tineri cu știință de carte ; am putea zice că în degetul lor cel mic au mai multă știință decît Costinescu ori Crăciunescu în capete. Ca merit se poate adăuga că, în lipsă totală de mijloace, de vreme ce sunt dintr-o familie foarte săracă, ei tot ce știu au învățat într-un oraș de țară, fără a face un pas în străinătate. Cu toate astea ei știu limbele clasice, mai multe limbi moderne, au înghițit cu ardoare ceea ce le-a venit în mînă din științele naturale. E firesc ca asemenea naturi energice să

fie izbite de spectacolul încurajării sistematice a nulităţilor, să le apuce un fel de desperare de viitorul societăţii în care trăiesc şi să-şi deschidă perspectiva unei reforme prin răsturnarea radicală a tot ce există.
D-l Carp, în a noastră părere, face rău de micşorează importanţa întîmplărilor din Iaşi. Pe cît ştim, aceşti tineri amăgiţi nu sunt stîrpituri de vanilie crescute în bumbac, cu capul ameţit de fraze şi romanuri, ca tinerii Vintilă Rosetti, sau Calligari, care în vederea unor sinecure ar transige numaidecît cu pretinsele lor principii revoluţionare, numai să li se arunce un osişor. Nu sunt *pretinsă* naţie şi *pretins* popor, ei sunt adevărat popor ; sunt oameni a căror inteligenţă a fost şi puternică şi vergină de au absorbit cu toată setea ideile nimicirii. Ţandăra nu sare departe de trunchi. Tatăl, pentru motive reversibile, renunţă la republica universală şi devine monarchist-legitimist ; fiii vor face ca prezidentul republicii Ploieştilor, care, din cap al împărăţiei Fefeleiului, a devenit azi om cu leafă. Dar nu este tot astfel cu oamenii de cari vorbim mai sus. Mintea acestora nu se poate vindeca prin îmbunătăţirea sorţii lor personale, prin funcţii şi diurne ; tinerimei mai energice trebuie să i se întipărească convingerea serioasă că organizarea societăţii nu mai îngăduie ridicarea în sus a Costineştilor, Caradalelor şi Seruriilor şi că, de acum înainte, pentru a se ridica cineva îi trebuie şi minte, şi caracter, şi muncă..."

Acelaşi eveniment va fi evocat peste ani de Sofia Nădejde : „Cu prilejul aniversării Comunei din Paris (18 martie), Russel hotărî să organizeze o manifestaţie monstră cu steaguri şi pancarte : «Dreptul muncii !», «Trăiască revoluţia universală !», «Opt ore de muncă !», «Drepturi femeilor !» şi multe alte revendicări socialiste. Toate aceste pregătiri se făcuseră cu două-trei luni înainte. În vremea aceasta, Ion Nădejde fusese timp de aproape trei luni grav bolnav de febră tifoidă, încît nu era nimeni care să mai modereze avîntul prea mare al doctorului. Consulul rus interveni la guvern să împiedice această manifestaţie pe care ei o considerau ca un pretext de a sărbători moartea ţarului. El acuză guvernul român că tolerează sumersiune între muncitori, studenţi şi elevi şi lasă pe profesori să desfăşoare o activitate dăunătoare Rusiei. Guvernul presat de insistenţele

consulului din Iaşi hotărî să dea o lovitură puternică mişcării. Partidul făcu percheziţie la Russel de la pod pînă în pivniţă [...] ; de asemenea Parchetul veni şi la Ion Nădejde [...]. Dr. Russel, Andrei şi Axelrod fură arestaţi ca străini, periculoşi statului." *(Amintiri — Besarabia*, în *Adevărul*, an. XLIX, nr. 15.737, 5 mai 1935.)

La 1 iulie apare, la Iaşi, *Contemporanul*, revistă ştiinţifică şi literară, editată de Cercul socialist din Iaşi, care-şi fixează scopul „de a face cunoscut publicului român cum priveşte ştiinţa contemporană lumea". Deşi numele lui Gherea va apărea în paginile revistei abia peste patru ani, rolul său de îndrumător al publicaţiei este foarte important încă de acum.

1883

În *Emanciparea* (revistă bilunară, editată de Cercul socialist din Bucureşti, sub redacţia lui C. Bacalbaşa, Gh. Kernbach şi E. Frunzescu) Gherea publică *Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova şi din sala Ateneului în privinţa proprietăţii*, dedicat memoriei socialistului Mircea C. Rosetti (semnat cu pseudonimul Caiu Grachu).

În *Emanciparea*, nr. 4, Bacon (C. Bacalbaşa), prin *Neroziile potrivnicilor noştri*, le răspunde celor ce au comentat defavorabil articolul lui Gherea.

Sub pseudonimul „Un socialist român", Ion Nădejde publică broşura *Apărarea socialismului de mai multe bîrfeli neîntemeiate.*

În articolul *O confruntare : Socialiştii noştri şi Karl Marx (Convorbiri literare*, nr. 9), P. Th. Missir combate teoriile marxiste în domeniul ştiinţelor sociale aşa cum erau ele susţinute de socialiştii români.

Un prim răspuns i se dă lui Missir în *Dacia viitoare*, nr. 8, prin articolul *Apărarea socialismului.*

În *Contemporanul* (an. II, nr. 23, şi an. III, nr. 2, 3) apare articolul lui I. Nădejde, *Direcţia urmată de „Contemporanul"*.

1884

În *Revista socială* (apărută la 10 aprilie, la Iaşi, sub redacţia lui Ioan Nădejde, şi care făcea „din arătarea ideilor socialiste [...] partea cea mai de căpetenie a lucrării noastre") Gherea publică *Karl Marx şi economiştii noştri* şi prima parte din *Robia şi socialismul.*

În acelaşi an se editează în broşură *Karl Marx şi economiştii noştri. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns d-lui Missir,* Iaşi (pe copertă, 1885), 108 pagini.

„Anul 1884 este o dată însemnată în istoria desfăşurării socialismului nostru. Am zis că socialiştii lepădînd formulele anarhice evoluau repede către materialismul ştiinţific european. În 1884 a apărut la Iaşi *Revista socială,* revistă pusă sub redacţia lui Ion Nădejde şi a cărei parte teoretică fu scrisă de către marxistul român C. Dobrogeanu-Gherea. În coloanele acestei reviste teoriile lui Marx şi ale lui Engels se făcură pentru întîiaşi dată cunoscute publicului român" (din *Raportul înfăţişat de către Delegaţia Partidului Muncitor Român la Congresul Internaţional Muncitor Socialist din Bruxelles [18—23 august 1891],* reprodus în *Munca,* an. II, nr. 26, 18 august 1891, p. 2).

1885

Sub pseudonimele N. I., Spartacus, Grachu, Gherea colaborează la *Drepturile omului* (apărut în Bucureşti la 1 februarie ; comitetul de redacţie : C. Bacalbaşa, Al. Brăescu, C. A. Filitis, E. A. Frunzescu, C. Mille, Ioan Nădejde, Al. G. Radovici, Paul Scorţeanu) cu : *Steagul nostru* (articolul program), *Legea protrivnicilor noştri, Idealul lor şi idealul nostru, I. S. Turgheniev, notiţe bibliografice, Ce vor socialiştii, Arta de a scri, Presa faţă cu noi, Socialismul ştiinţific şi mijloacele violente, Avem noi oare proletariat ?, Proprietate din punct de vedere istoric* etc.

În *Contemporanul* începe colaborarea literară a lui Gherea cu *„Ştefan Hudici", schiţă dramatică de V. G. Morţun ; D-l Brociner ca descriitor al vieţei ţărăneşti ; I. S. Turgheniev, notiţă bibliografică.*

În *Românul : Dostoievski.*

Titu Maiorescu publică articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale (Convorbiri literare,* nr. 6, septembrie).

1886

În *Contemporanul: Către d-nul Maiorescu* şi *Pesimistul de la Soleni.*

În *Revista socială: Robia şi socialismul,* ultima parte, cu subtitlu: *Răspuns lui H. Spencer; Ce vor socialiştii români? Expunerea socialismului ştiinţific şi programul socialist;* apoi *Liberalii ideologi-utopişti faţă cu socialiştii,* răspuns celor care atacaseră ideile expuse în programul cercurilor socialiste.

Apar broşurile *Robia şi socialismul. Răspuns lui Herbert Spencer* (Iaşi, 53 p.) şi *Ce vor socialiştii români?*

> Titu Maiorescu publică *Poeţi şi critici (Convorbiri literare,* nr. 1, aprilie).

1887

În *Contemporanul: Decepţionismul în literatura română, Eminescu, Critica criticei, Direcţia „Contemporanului"* (prima parte).

În *Revista socială: Anarhismul şi socialismul* şi *Răspuns la unele întîmpinări,* noi precizări în legătură cu studiul *Ce vor socialiştii români?*

> N. I. Roman publică în *Liberalul* un ciclu de articole: *In contra direcţiei literare de la „Contemporanul"* (sub pseudonimul Morna).

1888

În scrisoarea cu data de 4 ian. 1888, către redacţia *Contemporanului,* care o publică în n-rul 6 din ian. 1888, p. 570—571, Engels îşi exprimă, între altele, dorinţa de a găsi un dicţionar „din româneşte în nemţeşte, în franţuzeşte ori în italieneşte", spre „a putea înţelege mai uşor articolele originale şi broşurile *Ce vor socialiştii români?* şi *Karl Marx şi economiştii noştri,* trimese de Kautsky."

„Cu mare plăcere — continuă Engels — am văzut că socialiştii din România primesc, în programul lor, principiele de căpetenie ale teoriei care a izbutit a aduna într-un mănunchi de luptători mai pe toţi socialiştii din Europa şi din America — e vorba de teoria prietenului meu, răposatul Karl Marx."

În *Contemporanul: Direcţia „Contemporanului"* (partea a doua) şi *Schiţe critice.*

În *Drepturile omului* Gherea semnează cu pseudonimul Spartacus rubrica „Mişcarea socială", dedicată noutăţilor din mişcarea muncitorească internaţională (din nr. 6, 20 septembrie pînă la sfîrşitul anului, cu intermitenţe).

1889

În *Contemporanul,* traducerea de către Gherea a piesei *Furtuna* de Ostrovski.

La Iaşi, Ioan N. Roman publică *Un răspuns domnului Ioan Gherea,* 128 p.

În *Convorbiri literare* (nr. 8, septembrie), Titu Maiorescu semnează studiul *Eminescu şi poeziile sale.*

În iulie, apare la Roman primul număr din *Şcoala nouă,* revistă bilunară, sub redacţia lui G. Ibrăileanu, Panait Muşoiu, Eugen Vaian.

1890

În *Munca* Gherea publică (sub pseudonimele I. Vasiliu şi Grachu): *Chestiunea ţărănească, Leacul definitiv, Votul universal.*

Apare primul volum din *Studii critice.*

La începutul lunii februarie se înfiinţează Clubul muncitorilor din Bucureşti, nucleul viitorului partid social-democrat al muncitorilor din România. Organul său de presă, *Munca,* apare la 25 februarie, sub redacţia lui Ioan Nădejde, Const. Mille, Ion Catina, P. Muşoiu, Al. Ionescu.

1890—1891

Iau fiinţă la Bucureşti, Roman, Iaşi, Botoşani, Craiova, Ploieşti, Galaţi cluburi muncitoreşti — factor important în acţiunea de organizare a proletariatului şi în propaganda socialistă.

1891

Apare volumul II din *Studii critice.*

În şedinţa ordinară a Academiei Române din sesiunea generală a anului 1891, după dezbaterea raportului lui B. P. Hasdeu, potrivnic pro-

miei atît „a scrierilor d-lui I. L. Caragiale, *Teatru* și *Năpasta*", cît și a scrierii d-lui I. Gherea, *Studii critice*" (cf. procesul verbal, nr. 23) :

„Se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui I. Gherea.

Rezultatul votului este : 8 pentru, 16 contra.

Dl. Președinte anunță că propunerea s-a respins.

Se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui I. L. Caragiale.

Rezultatul votului este : 3 voturi pentru, 20 contra.

Dl. Președinte anunță că propunerea s-a respins."

În *Munca* (sub pseudonimele I. Vasiliu ; Grachu ; C.D.G.) : *Votul universal, Chestii de tactică, Cosmopolitismul lor și al nostru, Un sfat tinerilor social-democrați, Robia frazei, Frazele înșelătoare* etc.

În *Critica socială* (apărută la 1 decembrie și concepută de redactorii ei, Ioan Nădejde și V. G. Morțun, ca „revistă științifică", de lămurire și propagandă a ideilor socialiste) : *Politica internă* (semnat I. Vasiliu).

1892

Conferințe : *Rolul păturei culte în transformările sociale* (Cercul studiilor sociale din Iași, 23 februarie), *Concepția materialistă a istoriei* (Cercul studiilor sociale din București, 22 martie) (rezumate apar în *Democrația socială* și *Munca* și, integral, este editată în același an în broșură în două ediții) ; *Tactica liberală* (Cercul studiilor sociale din Iași).

În *Democrația socială* (5 ianuarie, Ploiești, director Al. G. Radovici, prim-redactor Anton Bacalbașa, „organ de luptă", pentru care interesele clasei muncitoare sînt „pururea steaua noastră polară"), Gherea publică : *Avangarda socialismului, Foametea țărănească, 1 Mai, D. Maiorescu* etc.

În *Critica socială : Anarhia cugetărei, Rolul păturei culte în transformările sociale, Concepția materialistă dialectică a istoriei sau materialismul economic, Tactica liberală* (semnat I. Vasiliu).

În *Munca : Internaționalismul, Calomnii vădite, Socialismul și republica, D. Maiorescu* (reprodus din *Democrație socială*), *Roubaix* (semnate C.D.G., I. Vasiliu, Spartacus).

Prin *Asupra personalității și impersonalității poetului (Convorbiri literare*, martie, p. 885—894, reprodus în *Critice*, III, în cadrul articolului *Contraziceri ?)*, T. Maiorescu răspunde

după șase ani obiecțiilor formulate de Gherea în *Personalitatea și morala în artă*.

În iunie, T. Maiorescu ține la Ploiești conferința *Condițiile progresului omenirii*. În broșura *C. D. Gherea sau socialiștii și progresul*, semnată S.Y.M. (Ploiești, 24 p.), se analizează intervenția lui Gherea (prin articolele *D. Maiorescu*) pe marginea conferinței mentorului junimist.

Apare într-o primă traducere integrală în limba română *Manifestul Partidului Comunist*.

1893

În *Săptămîna ilustrată* : *Decăderea literaturei contemporane*.

În *Literatură și știință*, al cărei director este : *Mișcarea literară și științifică*, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, *Idealurile sociale și arta*.

În *Munca* : *1 Mai*, *Reforma agrară*, *Chestia agrară la Congresul de la Zürich*, *Marșul triumfal al socialismului*, *Votul universal* (semnat C.D.G.).

În ultimele zile ale lunii iulie, Gherea se întîlnește cu Engels la Londra (cf. Gherea, *Friedrich Engels*, în *Lumea nouă literară și ilustrată* din 31 iulie 1895, articol integrat în vol. V de *Studii critice* (p. 293—297). În 29 iulie 1893, Stepniak îi scria lui Engels : „...Dobrogeanu îmi cere să-ți scriu cîteva cuvinte pentru a-l introduce, ceea ce eu nu cred că este necesar deoarece dumneata îl cunoști, desigur, după nume. El pleacă la Congresul de la Zürich ca reprezentant al socialiștilor români și, venind pentru cîteva zile la Londra, este foarte dornic a te vedea" (cf. Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.C.R., Fondul „Marx, Engels, Lenin despre România"). În același sens, Engels a primit o scrisoare de la Eduard Bernstein, în care acesta din urmă, pe baza recomandării făcute de P. Axelrod, l-a introdus la Engels pe Dobrogeanu-Gherea.

Cu prilejul vizitei, Gherea i-a dăruit lui F. Engels primele două volume din *Studii critice*, scriind în limba română pe primul volum dedicația : „Maestrului Fr. Engels ca semn de admirație și recunoștință", iar pe cel de-al doilea : „Maestrului Fr. Engels ca semn de profundă admirație din partea autorului" (fotocopiile [după Arhiva „Marx-Engels-

Lenin". Moscova], în Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lîngă C.C. al P.C.R.).

Cu o lună mai tîrziu, la Zürich, Gherea l-a reîntîlnit pe Engels la Congresul Internaționalei a II-a. Cu această ocazie, mărturisește Gherea (în articolul *Friedrich Engels*), „i-am strîns mîna zicîndu-i «La revedere peste trei ani la Londra» ; el mi-a răspuns cu glas obosit : «Cine știe, trei ani e vreme lungă, și eu sînt bătrîn» " (apud *Mișcarea muncitorească din România, 1893—1900*, p. 370).

La 31 martie se creează Partidul social-democrat al muncitorilor din România, primul partid al clasei muncitoare din țara noastră. Lucrările congresului sînt conduse în ziua de 1 aprilie de Gherea.

În *Convorbiri literare* (an. XXVII, nr. 6, septembrie, p. 481—508) T. Maiorescu publică în traducere scrierea lui H. Spencer, *De la libertate la sclavie*, sub titlul *În contra socialismului*, editată în același an și în broșură la București.
Imediat, apare o replică ca cea a lui Raicu Ionescu-Rion, *„În contra socialismului" de H. Spencer*, în *Munca*, an. IV, nr. 39, 40, 41 din 21 noiembrie, 28 noiembrie, 5 decembrie (semnat Bulgarul).

La 20 decembrie, din inițiativa unui grup de intelectuali socialiști, apare la Iași *Evenimentul literar.*

1894

În *Adevărul* : fragment din *Artiștii-cetățeni* și *Convorbire cu Gherea* (răspuns la o anchetă întreprinsă de C. D. Anghel).

În *Literatură și știință*, II : *Artiștii-cetățeni, Polemica, Artiștii proletari intelectuali.*

În *Evenimentul literar : Ibsen, Björnson, Petőfi, Genii necunoscute, Fragment* (din *Poetul țărănimii).*

În *Munca : Anarhiști și socialiști, Însemnătatea zilei de 1 Mai, Teoria salariilor* (semnate C.D.G.).

În *Lumea nouă* (ziar apărut la 2 noiembrie la București, ca organ zilnic al social-democrației române, sub direcția Consiliului general al

partidului) : *Munca creatoare și munca-exercițiu, Legalismul socialiștilor, Înrîurirea traducerilor, Traducerile și limba literară, Priceperea falsă a socialismului, Ce e socialismul?, Tendințele literaturei franceze actuale. Școala romană* (semnat C. G.) etc.

În *Almanahul social-democrat* (București, Biblioteca social-democrată) : *Taras Șevcenco.*

Conferințe : *Arta tendențioasă* (aprilie), *Teoria salariilor* (mai) și despre *Problemele ziarului zilnic* (octombrie).

La 17 februarie, Anton Bacalbașa ține la Ateneu conferința *Artă pentru artă* (editată în același an în broșură).

Are loc al doilea Congres al P.S.D.M.R. (în luna aprilie).

O polemică, nu de natură literară, cu *Evenimentul literar* și Gherea, începe A. Vlahuță prin cele trei „scrisori deschise" publicate în *Vieața* (nr. 27—29 din 27 mai—12 iunie), la care revista ieșeană răspunde cu promptitudine (articolul *Gherea perplex*, 12 iunie).

Apare broșura lui I. Saint-Pierre, *Gherea ca critic*, Iași, 86 p.

1895

În *Lumea nouă : Greutățile traducerii, Leconte de Lisle și poezia contemporană* (semnat C. G.), *Ce trebuie să traducem, Teatrul Național, O problemă literară, Supraproducția intelectualilor.*

În *Lumea nouă științifică și literară : Materialismul economic și literatura, Friedrich Engels.*

La cel de al III-lea congres al P.S.D.M.R., aripa de stînga, reprezentată prin I. C. Frimu și Al. Ionescu, pune problema metodelor variate pe care proletariatul va trebui să le adopte în lupta sa revendicativă.

1896

În *Lumea nouă : Reformele politice și economice, Critica și literatura* etc.

În *Lumea nouă științifică și literară :* o notiță biografică despre Turgheniev.

În timpul Congresului de la Londra al Internaţionalei a II-a din 1896, Gherea, într-o scrisoare, îl roagă pe Plehanov, care era delegatul social-democraţiei ruse, să sprijine recunoaşterea de către Congres a delegatului P.S.D.M.R. ca singurul reprezentant al mişcării muncitoreşti din România. Plehanov a satisfăcut această cerere.

„În afară de Plehanov erau cunoscuţi în România P. Axelrod, care fusese chiar în ţară, şi Vera Zasulici [...]. Se pare că prin intermediul Verei Zasulici, V. I. Lenin a luat cunoştinţă de personalitatea lui C. Dobrogeanu-Gherea“ *(Mişcarea muncitorească din România, 1893—1900,* p. 384).

1897

Apare volumul al III-lea din *Studii critice.*

La 29 octombrie 1897, Gherea adresează preşedintelui Academiei Române următoarea cerere : „Domnule Preşedinte. Am onoarea a prezenta pe lîngă aceasta 12 exemplare din scrierea mea *Studii critice,* vol. III, cu rugăminte a fi înscrisă la concursul premiului Adamachi din 1898. Primiţi, vă rog, asigurarea distinsei mele consideraţiuni. C. Dobrogeanu-Gherea.“

Concluzia raportului lui Gr. G. Tocilescu :

„În rezumat toate studiile d-lui Gherea se învîrtesc în jurul «societăţii burgheze» aşa de rău tratată, în jurul «proletarilor intelectuali», aşa de des citaţi, şi al curentului nou literar, cum îl numeşte d-sa, produs de «revolta contra nedreptăţilor sociale existente ; revoltă, deseori inconştientă, împotriva dominării burgheziei, sau mai bine zis împotriva rezultatelor rele produse de această stăpînire ; simpatie pentru clasele nedreptăţite».

Şi astfel pentru dragostea de a crea un închipuit curent al unor artişti ce apără pe nişte nedreptăţiţi iarăşi închipuiţi, dl. Gherea nici nu bagă de seamă că la noi nu există starea de lucruri pe care o voieşte să o descrie, că simţămintele şi ideile poeţilor noştri sînt împrumutate din occident, că altele sînt simţămintele şi ideile cari pot forma un curent literar nou la noi ţinînd seama bine ce va să zică un curent literar şi că, în fine, e tot aşa de adevărat că nu au pătruns adînc în poporul nostru ideile celor cîtorva poeţi pe care îi slăveşte dl. Gherea, pe cît e de incontestabil că n-a pătruns nici socialismul, pe care reprezentanţii săi în România îl vîră peste tot şi cu rost şi fără rost, fie direct, fie indirect.

După aceste constatări şi observaţiuni, n-aş putea recomanda ca să fie premiată opera d-lui Gherea, decît numai dacă dv. n-aţi găsi o altă operă mai meritorie.“

În *Lumea nouă : Legende.*

În *Gazeta săteanului : Țăranul în literatură.*

Gherea prefațează noua ediție (apărută ca omagiu după moartea autorului) din lucrarea doctorului Șt. Stîncă, ***Mediul social ca factor patologic***, Iași. Din prefață : „Și vorbind de socialism, nu înțeleg acel socialism care slujește spre mulțămirea unor anumite sentimente de fanfaronadă și vanitate, nici acel socialism care servă de semn distinctiv unei anumite vîrste și care trece fatal dimpreună cu ea, nici acel socialism care se rezumă în cîteva formule doctrinare, învățate pe de rost din reviste streine și vînturate prin întruniri publice, ci socialismul ca principiu activ, care hotărînd convicțiunile omului îi hotărăște pentru toată viața felul de a fi, de a trăi ; înțeleg socialism și socialiști așa cum a fost socialist doctorul Stîncă".

1898

În *Lumea nouă* : articolul *Anarhiști și socialiști.*

1899

Pentru d. Dobrogeanu-Gherea se intitulează nota lui V. Coarnă, apărută în *Lumea nouă* (an. V, seria II, nr. 20, 4 aprilie), cu referiri directe la climatul ideologic contemporan : „O problemă capitală se agită astăzi în lumea socialistă din țară. E vorba de schimbarea programului partidului social-democrat român și a tacticii urmate de partid pînă acuma. Ar trebui ca teoreticianul socialismului român să iasă din pasivitatea în care stă de atîta timp și să-și spună cuvîntul în chestiile arzătoare, care fac obiectul socialiștilor români, cît și în privința noului curent care tinde să dea o nouă îndrumare mișcării social-democrate europene."

Între 20—22 aprilie are loc al VI-lea Congres al P.S.D.M.R., marcînd ceea ce a intrat în istorie sub numele de „trădarea generoșilor". La acest congres au absentat delegații I. Gherea, I. Nădejde, S. Nădejde, I. C. Atanasiu și Deodat Țăranu.

În ***Lumea nouă*** (an. V, seria III, nr. 1 și 2 din 11 și 18 iulie, nr. 4 și 8 din 1 și 29 august, nr. 9, 10, 11, 12 din 5, 12, 19, 26 septembrie, nr. 15 și 16 din 17 și 24 octom-

brie) se republică studiul lui Gherea *Ce vor socialiştii români?* (după *Revista socială*, 1885), vechiul program al mişcării socialiste de la noi.

Semnificativă este atitudinea faţă de evenimentele politice din viaţa partidului, marcată de un articol al lui Al. Ionescu, *Sîntem şi rămînem*: „Noi nu putem să renunţăm la partidul şi la idealul nostru... Noi sîntem şi rămînem soldaţi credincioşi ai steagului roşu al proletariatului internaţional şi în această direcţie vom lupta pentru ca elementelor care împing pe căi nesănătoase muncitorimea să le arătăm fie naivitatea lor politică, fie reaua lor credinţă." *(Lumea nouă*, an. V, nr. 19, 28 martie).

1901

În *L'Indépendance roumaine: Enquête sur Notre évolution littéraire [Criza literară]* (interviu).

1902

Pe prima pagină a ziarului *România muncitoare* (apărut la 1 ianuarie, tribună a aripii de stînga din mişcarea muncitorească română, ce-şi propune să „facă educaţiunea clasei muncitoare" şi „să apere interesele ei") Gherea publică articolul *Socialismul îşi are oare raţiunea?...*, precedat de o scurtă notă redacţională: „Prietenii de altădată ai socialismului, S. Sanielevici în revista *Economia naţională* şi vechiul şi încercatul socialist I. Nădejde în *Noua revistă română* au susţinut amîndoi că socialismul în ţara românească n-are raţiunea de a fi. Produs al ţărilor cu viaţă economică înaintată, al ţărilor cu mare industrie, el n-are nici un teren într-o ţară ca a noastră, lipsită de această industrie, şi deci socialismul trebuie să dispară, iar socialiştii, cîţi au rămas, să se prefacă în burghezi cinstiţi. *România muncitoare* s-a adresat la vechiul socialist C. Dobrogeanu-Gherea, cerîndu-i opinia în această privinţă. D. Gherea ne trimite un răspuns căruia îi dăm loc în numărul de faţă şi pentru care comitetul nostru de redacţie îi aduce cele mai călduroase mulţumiri."

1905

Gherea colaborează la *România muncitoare* cu articolele: *Definiţii socialiste, Insemnătatea istorică a lui 1 Mai* şi *Din etica socialistă*, apărut cu o greşeală de tipar în titlu: *Din elita socialistă*.

Ia fiinţă primul sindicat din România.

1906

La 28 mai Gherea ţine în sala Cercului „România muncitoare" conferinţa *Din ideile fundamentale ale socialismului ştiinţific.*

În *Calendarul Muncei pe anul 1907* (Bucureşti, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", nr. 6): *Din trecutul depărtat. Un fragment din amintirile mele.*

În *Calendar* apare rezoluţia primei conferinţe a sindicatelor şi a cercurilor social-democrate din România, la care au luat parte 94 de delegaţi, reprezentînd 36 din organizaţii şi 4.466 de muncitori, conferinţă ce s-a desfăşurat între 13—15 august: „În cele trei zile cît a durat conferinţa s-au dezbătut cu pricepere cele mai însemnate chestiuni ce privesc clasa muncitoare. În legătură cu aceste nevoi, conferinţa a luat următoarele hotărîri: înfiinţarea comisiunii generale a sindicatelor din România, care centralizează şi unifică întreaga mişcare sindicală din ţară; înfiinţarea comisiunilor sindicale locale, care sînt centralizate pe oraşe a sindicatelor; înfiinţarea unui cerc de editură socialistă, care să aibă grija publicării de broşuri şi cărţi de propagandă şi a *Calendarului Muncei.* A alcătuit statutul de organizare a Comisiunei generale şi a sindicatelor, în marginile lor generale şi neschimbătoare" (semnat *m.gh.b.* [M. Gh. Bujor]).

1907

În *România muncitoare: Din revoluţiunea rusă.*

În *Viitorul social: Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor.*

În *Calendarul Muncei pe anul 1908* (Bucureşti, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", nr. 10, p. 25—28) este republicat articolul *Socialismul îşi are raţiunea?*

Numerele din martie şi aprilie ale *României muncitoare* au în centrul lor răscoalele ţărăneşti.

Între 29 mai—1 iunie are loc a doua Conferinţă a sindicatelor şi cercurilor socialiste din România.

În august apare la Iaşi *Viitorul social*, avîndu-i ca directori

pe C. Racovski, George Grigorovici şi M. Gh. Bujor. Publicaţia este concepută ca: „Un nou organ de luminare, de critică şi de luptă [...] în mîinile proletariatului din România. Credincioşi ideilor noastre internaţionaliste, vom căuta nu numai a dezvolta sentimente corespunzătoare în muncitori, punîndu-i în curent cu luptele fraţilor noştri din celelalte ţări, dar încă de a face din revista noastră organul socialiştilor de limbă românească din toate ţările."

În nr. 4 (noiembrie), *Viitorul social* publică la rubrica „Cronică" *Politica dinlăuntru*, un articol (semnat R.), *I. L. Caragiale şi starea actuală a României*, în care broşura *1907, din primăvară pînă în toamnă* este salutată cu căldură şi analizată pe larg, întrucît „conţinutul ei corespunde stărei sufleteşti a opiniei publice".

1908

În *România muncitoare*: *Întîi Mai, serbarea înfrăţirii, Un interviu cu tov. Dobrogeanu-Gherea.*

În *Viitorul social*: *Anarhia cugetării, Deosebirea dintre socialism şi anarhism, Un mic răspuns la o mică recenzie, Post-scriptum sau cuvinte uitate.*

Între 6—7 ianuarie are loc a treia Conferinţă pe ţară a sindicatelor şi cercurilor socialiste şi este creată Uniunea socialistă din România.

1909

În *România muncitoare*: *Război sau pace?, Din problemele sindicalismului, Mişcarea sindicalistă în România* etc.

În *Adevărul*: *Societatea scriitorilor români (Scrisoare d-lui D. Anghel).*

La doi ani de la răscoalele ţărăneşti, *România muncitoare* publică în numărul său din 15 februarie (an. IV, seria II, nr. 77, p. 2), la rubrica *Răscoalele ţărăneşti*, un *Apel*: „Un tovarăş al nostru lucrează la o broşură privitoare la răscoalele ţărăneşti. Acea broşură trebuie să fie înainte de toate dosarul viu al represiunii sălbatice. În ea trebuiesc să se strîngă tot ce s-a putut afla despre modul barbar şi criminal

în care clasa stăpînitoare s-a purtat față de țărănimea flămîndă și incultă."

În *România muncitoare* din 1 octombrie (an. V, seria a II-a, nr. 61, p. 4) se publică textul telegramei adresate lui Gherea de primul congres al muncitorilor ceferiști: „Muncitorii ceferiști întruniți în primul lor congres nu pot uita pe acela care în viața lui întreagă și-a consacrat toată puterea de muncă intelectuală pentru ridicarea muncitorilor la demnitatea de oameni. Congresul trimite profesorului și părintelui lor intelectual urări să trăiască ani mulți și să-și vadă opera îndeplinită."

La 19 decembrie are loc la sala „Dacia" un mare miting muncitoresc, la care iau cuvîntul I. C. Frimu, Al. Ionescu, N. D. Cocea, Gh. Bujor, C. Mille, și unde (după cum reiese din relatarea ziarului *România muncitoare*, an. V, seria a II-a, nr. 89 din 24 decembrie) „s-a zămislit o idee mare, mîntuitoare pentru clasa muncitoare: s-a lansat ideea înființării partidului social-democrat. Adunarea populară a primit cu entuziasm ideea, pe care și-a însușit-o. Ea a salutat cu încredere în vremuri noi comunicarea că o comisiune specială va lucra la alcătuirea și redactarea programului noului partid al muncitorimii din România."

1910

Apare *Neoiobăgia. Studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare*, București.

În *Calendarul Muncei pe anul 1911*: *O crimă*.

Din trecutul depărtat. Un fragment din amintirile mele este editat în broșură, București, biblioteca „Lumen", nr. 36, 31 p.

În zilele de 31 ianuarie, 1 și 2 februarie s-a desfășurat în București (la sala „Oppler") Congresul de constituire a Partidului social-democrat și Congresul sindical, la care au luat parte 94 delegați, reprezentînd 20 de localități și 47 organizații. După două zile de discuții s-a votat programul partidului, format dintr-o introducere teoretică și un program de reforme (cu trei subcapitole: politic, economic și agrar), acesta din urmă publicat în *Calendarul Muncei pe anul 1911* (București, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România

muncitoare", nr. 26, p. 102—108), programul însuşi fiind editat în acelaşi an într-o broşură.

1911

Apare *Socialismul în țările înapoiate.*

În *România muncitoare* o serie de articole, printre care, în numărul din 23 octombrie, *Social-democrația și războiul.* În acesta Gherea sublinia : „O țară ca un organism social trebuie să se dezvolte ca un organism întreg în marginile sale etnice. Împărțită în mai multe părți, cum e Polonia sau cum e în parte România, dezvoltarea sa devine anormală și nesănătoasă în cel mai înalt grad. Din împărțirea și acapararea aceasta rezultă cele mai mari inconveniente de dezvoltare pentru țările acaparate, dar rezultă asemenea inconveniente grave și pentru dezvoltarea morală și democratico-socială a țărilor acaparatoare. Subjugările acestea se fac în folosul claselor dominante ; popoarele se aleg, de obicei, cu îngreuiarea lanțurilor lor. Social-democrația deci din întreaga lume, care luptă împotriva oricărei nedreptăți, oricărei apăsări și robiri a omului prin om, luptă și cu cea din urmă energie împotriva tuturor banditismelor politice din societatea capitalistă, împotriva tuturor acaparărilor naționale, luptă pentru liberarea națiunilor de sub jugul străin. Și nu numai social-democrațiile țărilor cucerite, ci tot așa și social-democrațiile țărilor cuceritoare.

Cînd popoarele muncitoare conștiente vor dispune de soarta lor și a țărilor lor, atunci va suna și ceasul liberării națiunilor mici de sub jugul celor puternice, atunci va deveni cu adevărat posibilă și întregirea țării noastre într-o Românie mare, cuprinzînd pe toți românii. Altă posibilitate pentru întregirea unei țări mici ca a noastră, ca să se dezvolte astfel în marginile sale etnice, altă perspectivă nu există."

În *Calendarul Muncei pe anul 1912* (București, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", an. VI, nr. 31, p. 34—39 și 106) sînt reproduse două fragmente din *Neoiobăgia,* sub titlul : *Țară de săraci* și *Cum se zugrăvesc partidele noastre istorice.*

1912

În *România muncitoare :* Un fragment din *Neoiobăgia,* cu titlul *Reforma administrativă* și *1 Mai.*

Gherea prefațează traducerea lucrării lui K. Kautsky, *Bazele social-democrației.*

În zilele de 29 iunie și 1 iulie se desfășoară Congresul Partidului socialist și al sindicatelor, la care Gherea este delegat din partea clubului din București.

La Congresul de la Basel, România este reprezentată de C. Dobrogeanu-Gherea și George Grigorovici, „care au prezentat congresului următorul memoriu asupra chestiei Orientului" (v. *România muncitoare*, an. VIII, seria a II-a, nr. 90, 18 noiembrie, p. 2).

1913

În *Viitorul social* (an. II, nr. 1—2, martie-aprilie, p. 6—33) Gherea publică studiul *Conflictul romàno-bulgar*, însoțit de următoarea notă : „Dragă Racovski, îți trimit un articol despre conflictul romàno-bulgar. El este numai un fragment dintr-un studiu mai lung, *Socialismul și epoca quadrilateră*, pe care l-am început și în care tratez diferite subiecte de ordin general în legătură cu războiul balcanic de acuma și cu starea de spirit ce s-a creat în țară în urma acestui război. Din nenorocire, nu scriu atunci *cînd vreau*, ci atunci *cînd pot ;* și, deci, nu știu dacă studiul va vedea lumina zilei. De aceea m-am hotărît să termin un capitol — cel mai lung — de la mijlocul studiului, asupra conflictului romàno-bulgar, ca unul care, tipărit mai tîrziu, ar pierde din actualitate. Îmi dau seama de neajunsurile ce rezultă din faptul că fragmentul de față e tocmai de la mijlocul studiului și sunt silit să trimit pe cititori la ceea ce am spus înainte sau voi spune pe urmă. Cred totuși că el are un înțeles de sine stătător și că va prezenta interes pentru cititorii noștri. Salutare și frăție." *Conflictul romàno-bulgar* apare și în broșură, București, 32 p.

Tot în *Viitorul social*, an. II, nr. 3—4, mai-iunie, p. 125—126, apare *Social-democrația și epoca quadrilateră.*

În zilele de 29, 30 iunie și 1 iulie are loc la București al II-lea Congres al P.S.D. și al IV-lea Congres al Uniunii Sindicatelor. În comitetul executiv au fost aleși, printre alții, I. C. Frimu, Toma Dragu, Gh. Cristescu, dr. C. Racovski ș.a.

1914

În *România muncitoare* (an. X, nr. 69, 18 iunie, p. 1) apare un fragment din studiul *Eminescu* de Gherea, precedat de următoarea notă : „Cu ocazia aniversării a unui sfert de veac de la moartea lui Mihai Eminescu,

socotim nimerit să reproducem cîteva fragmente din magistralul studiu critic pe care tov. C. Dobrogeanu-Gherea l-a închinat genialului poet. Regretînd că nu putem da decît puține rînduri din singurul studiu vrednic de marele poet, sfătuim pe cititorii noştri să-l citească în întregime din *Studii critice*, vol. I, p. 85—187."

În *România muncitoare* (de la 12 septembrie, *Lupta*, şi de la 21 septembrie, *Lupta zilnică)* Gherea publică articolul *Socialismul şi războiul*, urmat de: *Neutralitatea noastră, Propovăduitorii războiului, Noi şi Peninsula Balcanică, Argumentul principal*. Apare studiul *Război sau neutralitate*, Bucureşti, 117 p.

Între 9—12 ianuarie are loc Congresul sindicatelor din România.
La 10 august are loc, la Bucureşti (în sala din Piaţa Amzei), Congresul extraordinar al P.S.D. şi al mişcării sindicale, convocat în semn de protest împotriva războiului european şi pentru a analiza şomajul din ţară.

1915

În *Calendarul Muncei pe anul 1916*, I. C. Frimu semnează *O ochire asupra vechei mişcări socialiste din România*, în care subliniază contribuţia lui Gherea.

În vara acestui an are loc la Bucureşti a doua Conferinţă socialistă interbalcanică. Din delegaţia română fac parte: C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Constantinescu, dr. Ecaterina Arbore, Gh. Cristescu, D. Marinescu, D. Pop.

1916

Gherea pleacă în Elveţia, unde va rămîne pînă în noiembrie 1919.

I se reeditează *Amintiri din trecutul depărtat*, Bucureşti, în *Scriitorii români*, publicaţie săptămînală, nr. 6, 31 p.

1918

Apare ediţia a II-a din *Ce vor socialistii. Expunerea socialismului ştiinţific*, Bucureşti, „Biblioteca socialistă", nr. 59, 89 p.

1919

Gherea se întoarce în ţară.

Concepţia materialistă a istoriei se retipăreşte în a III-a ediţie.

1920

În *Socialismul* (organul Partidului socialist şi al Uniunii sindicale): *Frimu, Interviul meu, Însemnătatea istorică a lui 1 Mai.*

Apar: *Concepţia materialistă a istoriei* (Bucureşti, „Biblioteca socialistă", 32 p., ed. a IV-a), *Poetul ţărănimii* (în colecţia „Foi volante", Iaşi, 121 p.), *Robia şi socialismul,* traducerea în limba bulgară de B. Stefanov, Bazargic, „Biblioteca proletară".

Gherea e bolnav grav, după cum atestă o scrisoare a lui D. D. Pătrăşcanu adresată lui G. Ibrăileanu, datată 17 ianuarie 1920 (cf. *Scrisori către Ibrăileanu,* E.P.L., 1966, p. 150—153): „Pe Gherea l-am văzut la sanatoriul lui Gerota. L-am găsit într-o stare aşa de rea, încît mi-a pierit gustul să-i mai propun ceva. Orice speranţă e exclusă. De altfel, aşa mi-a spus şi el. M-a chemat să mă mai duc pe la el, şi voi face-o. Poate l-oi găsi mai bine atunci."

O notă apărută în *Socialismul* (an. XIV, nr. 35, 21 febr., p. 1), cu titlul O *veste bună* (semnată S. V.), exprimă speranţa de ameliorare: „Reîntors în ţară după o lungă absenţă, tov. C. Dobrogeanu-Gherea ne-a acordat în noiembrie trecut un interviu. Analizînd într-însul situaţia mondială şi indicînd cîteva dintre grelele probleme pe care le-a pus războiul, tov. Gherea n-a putut să-şi spună în amănunte cuvîntul autorizat, ci s-a mărginit să atingă problemele numai în linii generale

Presa burgheză de rea-credinţă, unii tovarăşi din lipsă de pricepere, au dat acelui interviu o răstălmăcire cu totul greşită. Bătrînul nostru tovarăş, bolnav şi neputînd părăsi patul, n-a avut putinţa să răspundă la timp şi tuturor. Astfel, s-a întărit pe alocurea credinţa neîntemeiată că răstălmăcirile date sînt drepte, de vreme ce nu vine nici un răspuns.

Astăzi ne aflăm în plăcuta situaţie de-a anunţa că, profitînd de cîteva zile mai liniştite, tov. Gherea a răspuns unora din răstălmăcirile ce s-au dat interviului său. În numărul nostru de duminică vom publica acest răspuns al celui mai de seamă teoretician al socialismului român.

Nădăjduim că bătrînul luptător al cauzei proletare va găsi prilejul, printre rarele clipe de răgaz pe care i le acordă boala, să continue seria răspunsurilor, atingînd cu această ocaziune unele dintre nenumăratele probleme care frămîntă mişcarea socialistă internaţională şi cea de la noi.

îi urăm o cît mai grabnică însănătoşire, spre a-l putea avea cît mai curînd în mijlocul nostru şi a-i putea arăta cît de rodnică a fost sămînţa socialismului pe care a sădit-o în România în decursul îndelungatei sale activităţi."

Socialismul din 14 aprilie 1920 publică următoarea telegramă :

„Lui C. Dobrogeanu-Gherea. Consiliul general al partidului socialist, întrunit în zilele de Paşti cu delegaţi din toate ţinuturile, ţine să-ţi aducă ca o alinare în aceste clipe de suferinţă cuvîntul întregului proletariat din ţară, dorindu-ţi o cît mai grabnică însănătoşire deplină.

Consiliul general al partidului socialist din România."

O notă redacţională din *Socialismul*, nr. 94, 1 mai, anunţa că C. D.-Gherea a fost supus „unei grele operaţii".

Vineri, 7 mai, ora 5 dimineaţa, la Sanatoriul Dr. Gerota, Constantin Dobrogeanu-Gherea încetează din viaţă. Carul funebru este însoţit de la spital la clubul partidului de peste 1.000 muncitori, cu peste 40 de drapele. În ziua înmormîntării, duminică, 9 mai, rostesc cuvîntări la cimitir Barbu Lăzăreanu, dr. S. Irimescu, Zamfir Arbore şi Gh. Cristescu.

Ziarul *Socialismul* publică în ziua de 9 mai un articol redacţional intitulat *C. Dobrogeanu-Gherea* (an. XIV, nr. 98, 9 mai, p. 1) : „Proletariatul din România încearcă o grea pierdere : întemeietorul socialismului ştiinţific în România, C. Dobrogeanu-Gherea, s-a dus dintre noi. Acela care a călăuzit primii paşi ai clasei muncitoare din ţară nu mai este. Mişcarea noastră pierde într-însul o personalitate care se ridicase atît de mult deasupra tuturor, încît dispariţia sa lasă un gol pe care nimeni nu-l poate împlini. Învăţatul universal, gînditorul adînc, luptătorul cutezător şi străjerul credincios, care a stat neclintit, în vremurile cele mai vitrege ale mişcării, ne părăseşte în plină luptă, în pragul înfăptuirilor, la care a contribuit mai mult ca oricare altul.

Dar marele dispărut nu a fost numai scriitorul revoluţionar, cunoscut în cercurile largi, ci şi un om, în cel mai înalt sens al cuvîntului, înţelegător, iertător, bun sfătuitor pentru toţi aceia care au avut fericirea să-l apropie. În urma lui rămînem îndureraţi noi, oastea proletară. Oricît de grea e pierderea, ştim totuşi, tocmai din învăţătura dispărutului, că nici o lovitură, nici o pierdere nu poate înlătura izbînda, care îşi are chezăşia în adîncurile realităţii sociale.

De aceea nici un semn de pioasă recunoştinţă nu poate fi mai nimerit pentru părintele nostru spiritual decît hotărîrea de a lupta şi de aci înainte fără şovăire pentru idealul socialist căruia şi-a închinat viaţa.

Şi realizarea visului său va fi cel mai măreţ monument pe care i-l vom ridica."

Numărul următor al ziarului este dedicat vieţii şi operei lui Gherea. Semnează articolele: Ioan Sion, *Tovarăşul Gherea*; dr. C. Racovski, *Personalitatea lui Gherea* (reeditarea articolului din *Calendarul Muncei pe anul 1907*); M. S. Buzău, *Însemnătatea lui Gherea*; Gheorghe Cristescu, *Gherea şi Gorki*. Sînt grupate o serie de citate din articolele şi lucrările lui Gherea *(Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor, Neoiobăgia, Pregătirea morală)*, amintiri.

În *Neamul românesc*, an. XV, nr. 94, din 9 mai 1920, p. 1, N. Iorga semnează articolul *Moartea lui Gherea*. Cîteva fragmente:

„În grelele chinuri, suportate cu acea răbdare de care sînt capabile numai naturile cu totul superioare, care-şi pot crea ele singure o religie a dreptăţii, a iubirii de oameni, a seninei supuneri faţă de legile inflexibile ale lumii, s-a stins la Bucureşti, într-un sanatoriu, oaspetele de lungi ani al ţării noastre şi adăugitorul culturii sale care a fost în cetăţenia românească C. Dobrogeanu, iar în literatură, unde urma nu va dispărea, I. Gherea.

Generaţia de azi îl cunoaşte, prin paginile de corosivă critică socială din *Neoiobăgia*, în care sînt multe cunoştinţi vechi sau neîndestulătoare la originea puternicelor lui deducţii [...].

Îl văd alături de cei trei care s-au dus pe rînd, Caragiale, din care n-a putut smulge demonul critic, Vlahuţă, căruia i-a dat optimism, Delavrancea, în sufletul căruia măcar întîmplător a pătruns ceva din convingerea acestui străin de firea sa. Îmi aduc aminte de anii cînd publica *Literatură şi ştiinţă*, cu noi, cu noi toţi. Şi [...] noi simţim în sufletele noastre, care totuşi aveau asemănare cu al său, ceva din acea trecere nevăzută a morţilor de ieri, care seamănă cu luare de rămas bun."

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Ediţia de faţă cuprinde, într-un singur volum, ansamblul scrierilor de ideologie şi critică literară ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, cu excepţia, doar, a celor prea puţin contingente literaturii sau a celor de polemică depăşită.

În ce priveşte ordonarea studiilor critice, criteriul cronologic ni s-a părut mai indicat, întrucît mijloceşte cititorului o informare directă asupra desfăşurării înseşi a acestei activităţi, înlesnind totodată o apreciere asupra dezvoltării şi evoluţiei gîndirii critice a lui Gherea în cei 15 ani de la sfîrşitul secolului trecut. Nu, însă, acest criteriu a călăuzit pe autor atunci cînd şi-a întocmit ediţia în trei volume de *Studii critice*, pe care a izbutit să o publice (între 1890—1897) : năzuind să fie cît mai în actualitate, Gherea — cum mărturiseşte în prefeţele volumelor — şi-a revăzut şi adăugit unele din texte (precum, între altele, cel despre Eminescu şi cel despre Caragiale) sau a integrat articole şi studii quasi inedite (ca. de pildă, în vol. III, cel despre Coşbuc). Cu excepţia celor intitulate *D-l Brociner ca descriitor al vieţei ţărăneşti* (din vol. I), *„Ştefan Hudici"* (din vol. II) şi *Cum se citeşte la noi* (din vol. III), toate articolele şi studiile lui Gherea (în ultima formă, de sub directa-i supraveghere, sau conform indicaţiilor date lui Iosif Nădejde, ca îngrijitor al ediţiei a III-a a primelor 3 volume, apărute la Editura „Viaţa românească" în 1923) au fost cuprinse în culegerea de faţă. La ele s-au adăugat — reproduse de noi după periodice — articolele şi studiile cu caracter literar *(Idealurile sociale şi arta, Criza literară, Taras Şevcenco, Caragiale fluierat, O problemă literară, Materialismul economic şi literatura, Arta pentru artă şi arta cu tendinţi, Artiştii-cetăţeni* şi *Ţăranul în literatură)* cuprinse în cele două volume, IV şi V, apărute în 1925 şi, respectiv, 1927, prin grija lui

Barbu Lăzăreanu, care le însoțește de prețioase notițe bibliografice. În ediția de față am integrat și articolul *Genii necunoscute*, inclus în ediția E.S.P.L.A. din 1957, precum și *Decăderea literaturei contemporane*, necuprins pînă astăzi în vreo ediție din *Studii critice*. În schimb, nu am reprodus în acest volum articolele lui Gherea consacrate problemei traducerilor și nici cele două articole semnate cu inițialele C. G. : *Tendințele literaturei franceze actuale (Școala romană)* și *Leconte de Lisle și poezia contemporană*, rămase încă în paginile ziarului *Lumea nouă*, anul I, nr. 32 din 5 dec. 1894, p. 2—3, și, respectiv, n-rele 68 și 82 din 15 și 30 ian. 1895, p. 2—3 și p. 3, întrucît aceste texte, nu de primă importanță, și-ar afla mai îndreptățit locul într-o ediție mai larg cuprinzătoare.

Deși ordonată cronologic, în fruntea ediției de față am pus, așa precum a procedat chiar autorul, articolul programatic *Asupra criticei* (o altă derogare de la criteriul cronologic fiind cu articolul *Caragiale fluierat*, publicat în *Drepturile omului* din 24 mai 1885, pe care l-am subsumat articolului tutelar *I. L. Caragiale)*. Un număr — sperăm suficient — de date cronologice va înlesni orientarea cititorului în epocă și în complexul activității lui Gherea. Volumul se încheie cu bibliografia articolelor publicate în periodice și a edițiilor, precum și cu o serie de referințe despre opera lui Gherea.

În transcrierea textului s-au menținut formele de limbă specifice autorului, aplicîndu-se, totodată, normele ortografice în vigoare.

Notele de subsol ale autorului poartă indicația n.a., notele de subsol ale editorului nepurtînd nici o mențiune.

G. Iv.

ASUPRA CRITICEI

Aveam de gînd să scriem o schiță critică despre talentatul și simpaticul nostru nuvelist Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre acest sfîrșit am citit multe din criticile ce s-au scris despre dînsul și, citindu-le, ne-am schimbat ideea; ne-am hotărît să spunem cîteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea și cum ar trebui să fie. Aceste cîteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine își va arunca ochii asupra criticelor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mîhnit. Critica românească, cu foarte mici excepții, e cît se poate de deșartă, o critică de frunzăreală. E mare rețeta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viață neatîrnată, ea trăiește pe lîngă literatura artistică, din viața acestei literaturi, și nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Cînd apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere: unii, dușmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, așa din senin, fără nici o motivare; alții, prietenii, îl ridică în slavă și iarăși fără de motivare. Astfel scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alții un maestru, un talent fără pereche. Iar prieteșugul și dușmănia atîrnă de niște factori cari îndeobște n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă: colaborarea la aceeași revistă, înregimentarea în aceeași gașcă literară, ba de multe ori își vîră coada și politica de partid.

Aşa că un scriitor care e maestru, talent mare, geniu, cînd face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate cînd trece în alt partid.

Pricina stării foarte triste a criticei noastre nu-i atît în caracterul criticilor, în însuşirile morale şi intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greşită, care îi călăuzeşte. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un om fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administraţie, e reporter, corector, iar cînd îi rămîne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie şi critică — nu — ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmînd altă metodă de critică ar putea ajunge critic de valoare.

Vom lua pe confratele nostru Sphynx [1] de la *România liberă*. Dacă stăruim îndeosebi asupra criticelor din *România liberă*, pricina mai este că ele sunt singurele cari au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea, despre cari voiam să scriem şi noi ; afară de aceasta, criticele lui Sphynx sunt scrise cu talent şi cuprind o mulţime de observaţii şi fine şi adevărate. Totuşi, nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticei noastre, de exclusivism. Criticul găseşte, de pildă, că tot ce-a scris Delavrancea e perfect, desăvîrşit din toate punctele de vedere. De la început făgăduieşte să facă oarecare rezerve, dar afară de una mică de tot şi formulată după o mie şi una de explicări, cu privire la limba din *Sultănica*, criticul n-are nici o observaţie de făcut. Despre *Sultănica* ne spune : „Ar trebui să citez toată *Sultănica*, atît de frumos şi de măiestrit e scrisă. E un şir neîntrerupt de mărgăritare, şi scenele, care de care mai colorate, urmează unele după altele. În *Văduvele* şi în *Odinioară*, autorul a arătat un dar de care rămîi mirat, preţiosul şi neasemuitul dar ce are autorul, dar excepţional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toţi scriitorii noştri de azi." Despre *Zobie* şi *Milogul*, criticul ne spune că-s... „...perfecte, frumoase... de adevărat maestru". *Iancu Moroi* e „o schiţă care singură ar fi de ajuns să ne arate pătrunderea şi măiestria autorului". *Trubadurul, Ziua, Noaptea* sunt „capodopere de stil" ; iar în *Linişte*, în sfîrşit, deşertînd sa-

[1] Pseudonimul lui D. Racoviţă.

cul de laude, criticul ne spune că „Delavrancea s-a întrecut pe el însuşi". Şi alături de acest potop de laude nici o imputare! Mai rău: criticul se supără grozav cînd cineva îndrăzneşte să facă vreo obiecţie critică.

Dar oare este în adevăr creaţiunea lui Delavrancea aşa de perfectă încît nu i se poate face nici o obiecţie? Cum? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticaţi; în creaţiunile lor s-au găsit, cu drept cuvînt, multe şi însemnate neajunsuri; în Goethe se află greşeli; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei sunt pete, şi numai creaţiunile lui Delavrancea să nu le aibă? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi susţine acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfînt adevăr şi anume: un critic, chiar înainte de a citi o producţie literară artistică, poate spune că va cuprinde greşeli, că va avea lipsuri. Pentru ce? Pentru că absolutul în artă e peste putinţă, deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă. Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată; ceea ce putem invoca sunt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În *Memoriile Trubadurului*, găsim o pagină pe cît de frumoasă, pe atît de adîncă şi de adevărată:

„Arta împuţinează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud şi văd pe sfert din cîte natura le desfăşură înainte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a realităţii. Cîteva însuşiri mari ale unei pajişte, ale unui suflet, ale unui trup scos din marmură, cîteva însuşiri cari domnesc pe dasupra celorlalte şi pe cari artiştii le schilodesc mărindu-le şi le morfolesc potrivindu-le cu puterea simţurilor oricărui nesimţitor. Iacă arta. Iacă de ce marile genii au simţit în toată viaţa lor o durere fără repaus în faţa naturei. Ei cari vedeau, auzeau şi pătrundeau adînc tainele colorilor, ale sunetelor, ale formelor ş-ale simţirilor, ei cari rămîneau departe de ceea ce vroiau să apropie, de cîte ori n-au reînceput iarăşi şi iarăşi acelaşi subiect, aceeaşi inimă muncită, aceiaşi ochi vii, feluriţi în clipire, în lumină, în umbră şi-n expresie, acelaşi trup perfect, ale cărui linii mlădioase, moi şi pătimaşe, se împletesc cu atîta noroc şi cumpănire, încît marmura nu le

poate fura decît pe sfert de sfert din adevărata lor căldură! De cîte ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pînze cît zidurile şi n-au aruncat cu dalta în faţa Venerii lor, albă, netedă şi moartă!" *(Ziua, Memoriile Trubadurului,* pag. 56 şi 57.)

Această frumoasă pagină, care trebuie să arăte opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simţ artistic şi deci, fără a fi mare geniu, a simţit „acea durere fără repaus în faţa naturei". Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoţiuni dulci şi dureroase prin cari trec toţi acei cari simt într-înşii chemarea de a crea. El a simţit acea emoţiune, acel entuziasm care-ţi cuprinde sufletul cînd în gîndu-ţi se-ncheagă creaţiuni sublime, desăvîrşite, măiestre, şi cari din nenorocire zboară, pier cînd vrei să le aşterni pe hîrtie, cînd vrei să dai acestor vedenii frumoase trup şi suflet. Delavrancea de bună seamă a simţit acea dureroasă descurajare cînd, citind ce-a scris, a văzut cît de departe este ceea ce a visat ş-a vrut să întrupeze în scrierea sa, de ceea ce a reuşit să facă! De cîte ori i-a venit să azvîrle în foc tot ce-a scris, şi cît va fi zvîrlit!... Pe ce ne bizuim ca să spunem toate acestea? Pe pagina citată mai sus, precum şi pe temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuşi nu e, nu poate să fie cu desăvîrşire mulţumit de creaţiunea sa, simţind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepînd pe altele fără a le putea îndrepta; dacă însuşi scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulţumit de opera sa, fiindcă vede cît e de departe opera făcută de cea visată; cum ar putea fi mulţumit criticul care are şi el idealul său? Pentru că şi criticul trebuie să aibă idealul său literar şi artistic, şi acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului, cînd critic şi artist fac parte din două şcoale literare deosebite. Dar chiar dacă artistul şi criticul sunt în aceeaşi şcoală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere şi între temperamente. Şi cînd ne gîndim la atîtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci şi de gusturi literare, cînd cugetăm la imposibilitatea de a ajunge la o creaţiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămureşte cum o operă de artă nu poate să placă *necondiţionat*, să placă tuturor fără nici o rezervă. Şi iată de ce, cînd ne dezmeticim de puternica şi

covîrşitoarea întipărire ce face asupră-ne Shakespeare, acest colosal evocator de viaţă, şi-ncepem să judecăm mai liniştit, chiar în el găsim greşeli. În dramele şi tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sunt englezi. Greşala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sunt exagerate. Uneori dăm şi peste greşeli de logică. Aşa Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi", zice vorbind de moarte că e „o ţară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător" ; şi puţin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său care nu numai că trecuse graniţa morţei, dar descoperise lui Hamlet şi o mulţime de taine [1]. Nu-i vorba, toate aceste neajunsuri sunt mici şi arată mai mult dibăcia lui Louis Blanc decît vreo greşală reală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare !

Cîteva exemple din literatura critică străină vor dovedi şi mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franţa, Emil Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac [2] : „E un curios capriţiu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar şi profund, grosolan şi fin, plin de prejudiţii comune şi în acelaşi timp nemărginit de pătrunzător şi profund ; platitudinea-i ne uimeşte ca şi imaginaţia lui ; are vederi de geniu alături cu gîndiri de imbecil."

Cei cari nu cunosc critica contemporană şi sunt obicinuiţi cu critica noastră unilaterală, cu drept cuvînt se vor mira de această analiză critică, unde alăturea de cuvîntul geniu stă cuvîntul imbecil, şi vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepţie, ori că el ar fi un scriitoraş necunoscut, care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Acei însă cari cunosc literatura contemporană franceză ştiu că Faguet e unul dintre cei mai talentaţi critici.

Pentru a fi şi mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet şi să citām pe alt critic, care e o celebritate europeană şi pe care mulţi l-au citit ; iar acei cari nu l-au citit, desigur au auzit de dînsul ; e vorba de H. Taine. Taine a scris şi el un studiu critic [3] asupra lui Balzac şi încă un

[1] Această observaţie e făcută de Louis Blanc (n. a.).
[2] *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* par Emile Faguet (n. a.).
[3] *Nouveaux essais de critique et d'histoire* par H. Taine (n. a.).

studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admirație profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar și în alte articole, el mereu își întoarce ochii la Balzac. Așa de pildă în istoria literaturei engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătînd nemărginita-i admirație pentru genialul englez, plin de mîndrie nu numai ca critic, ci și ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare ca evocator de viață și acela e Balzac. Cu toate acestea, cînd în analiza lui critică Taine începe să vorbească despre neajunsurile creațiunilor lui Balzac, atunci nici admirația pentru artist, nici mîndria de francez nu-l opresc să spuie crude adevăruri, cari pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele: „Scrisorile sale atît de iubitoare au ceva trivial; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cîntă, lovește oamenii peste pîntece, face pe bufonul."

Cînd e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine: „Se sfîrșește o comedie plăcută și mișcătoare, viața unui sărman canonic alungat de gazda sa, și deodată ne găsim cufundați în acest *galimatias* emfatic..." Cînd vorbește de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, falș, emfatic, Taine zice: „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane, revin la fiecare pagină. Desigur d. de Balzac are rele deprinderi; este grosolan *(grossier)* și șarlatan *(charlatan)*; are rîsul zgomotos, răsunător, și vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde sau amețește, pentru ca să fie puternic, îl forțează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde. Aceasta e bolnăvicios și mă opresc aici."

Cînd e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultați, rogu-vă, pe Taine: „Idealul lipsește naturalistului, lipsește încă mai mult naturalistului Balzac..."

„...Adevărata nobilețǎ îi lipsește, lucrurile delicate nu le bagă în samă, mîinele sale de anatomist pîngăresc caracterele curate, sluțesc sluțenia."

Cînd vrea Taine să ne arate idealul și înălțimea morală a eroilor lui Balzac și, indirect, a autorului însuși, ne spune: „Virtutea astfel arătată nu este decît un împrumut cu camătă și cu amanet. Aceasta este cea mai urîtă idee a lui Bal-

zac. Cînd naturalistul ne deziluzionează, ne supunem ; dar cînd artistul înlătură din noi înălţarea sufletească şi delicateţa, ne revoltăm şi îi răspundem că le distruge în alţii, poate pentru că nu le află de loc în sine însuşi." Aceste cîteva pilde sunt destul de caracteristice. Desigur, Taine nu se mărgineşte în studiul său a da numai aceste caracterizări negative, el găseşte şi merite, merite foarte mari, cari fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franţei. Studiul său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază care dă o caracterizare definitivă lui Balzac : „Cu Shakespeare şi Saint-Simon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din cîte avem asupra naturei omeneşti".

Şi fiţi siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic şi necesar din tot articolul. Taine e un prea mare logician pentru ca din premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sunt cu totul de părerea lui Taine asupra lui Balzac. Cred că Taine exagerează şi partea pozitivă şi pe cea negativă a lui Balzac. Asemenea, cred că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca *„charlatan"*, *„coquin"*, *„imbécile"*, chiar cînd sunt întrebuinţate ca metafore ori termeni de comparaţie.

Am adus aceste exemple din Taine şi Faguet pentru a arăta cît de imparţială — relativ, bineînţeles — e critica din *occidentul Europei,* de ce spirit relativist eminamente ştiinţific e însufleţită. Ea pricepe că un om în general, şi mai cu samă un om genial, e ceva prea complex ; că o creaţiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, cari prin faptul că sunt numai laude ori huliri sunt unilaterale. Critica europeană a înţeles că imperfecţia omenească fiind în natura omului, imperfecţia artistică e în natura artistului şi, mai mult decît atîta, ea a înţeles că meritele şi neajunsurile, partea negativă şi cea pozitivă a unei creaţiuni artistice se ţin strîns legate, se condiţionează una pe alta şi nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creaţiunei, dacă nu se pricepe partea negativă.

Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticei e la locul ei ; dar că la noi, unde literatura e aşa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare. Foarte bine ! Să fie îngăduitoare ! Dar exclusivismul ce domneşte azi e departe ca cerul de pămînt de îngăduinţa cerută, e chiar tăgăduirea desăvîrşită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă

numai, pe alții îi ocărăște numai. Poate fi deci vorba de îngăduire în această critică? Noi nu numai că suntem pentru indulgență, dar înțelegem chiar că critica uneori poate să fie înrîurită de prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc și totodată e foarte puțin supusă la legi științifice. Arta e departe de a avea axiome ca doi ori doi fac patru; pe de altă parte critica estetică e încă așa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sunt așa de imperfecte, încît de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza; de multe ori criticului i se cere inspirație ca și artistului, și iată de ce un prieten și admirator al scriitorului, sub înrîurirea acestui îndoit sentiment de dragoste și admirație, poată să simtă și să afle multe însușiri și frumuseți pe cari n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu analiza lui. (Firește că vorbim de prietenie și admirație sinceră.) Așadar repetăm: noi înțelegem ca o critică să fie înrîurită de sentimentele deosebite ce are criticul pentru scriitor; știm că o obiectivitate absolută e cuvînt deșert, mai mult, credem că această înrîurire e folositoare, cu condiția însă ca criticul să nu fie exclusivist. Criticului, în această împrejurare, îi este și mai puțin iertat a fi exclusivist; iar confratele Sphynx e exclusivist: nici nu dă voie să se facă vreo observație în privința scrierilor lui Delavrancea. Am pricepe încă nemulțămirea în contra criticului de la *Națiunea*, care iscălește banalități românești cu litere grecești. În criticele acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Așa, vorbind de nuvela *Milogul*, criticul o găsește măiastră, desăvîrșită, însă *toată această desăvîrșire* se strică prin cuvintele din urmă ale țigancei: „Sunt țigancă, nu-mi lepăd copiii". Iată dar o nuvelă minunată, desăvîrșită, pierzînd toate aceste însușiri din pricina a trei cuvinte de la sfîrșit, așa că pentru a o preface în capodoperă ar fi de ajuns la altă ediție să lipsească aceste cuvinte! Această ciudată critică nu poate fi altfel înțeleasă decît prin aceea că a vroit criticul să arate că știe să găsească nu numai însușiri bune într-o scriere, ci și greșeli; într-un cuvînt, a vroit să arate că știe *să critice*. Am pricepe încă asprimea confratelui nostru împotriva acestui domn, dar mînia d-sale împotriva criticului de la *Lupta*, C. Mille! C. Mille a scris două foiletoane despre Delavrancea, unul despre *Sultănica*

al altul despre *Trubadurul*[1]. Bineînţeles că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie completă; dar oricît de necomplecte, aceste foiletoane sunt pline de bunăvoinţă pentru autor.

Aşa ne aducem aminte că foiletonul întîi îl începe comparînd pe autorul *Sultănicăi* cu Hristos şi îl sfîrşeşte prin o comparaţie a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare, care răcoreşte pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei[2]. Al doilea foileton e de asemenea binevoitor, dar sunt şi cîteva rezerve, lucru foarte de înţeles, avînd în vedere marea deosebire ce este între Delavrancea şi între Mille, ca temperament, ca mod de scriere, ca şcoală literară. Vorbind de *Văduvele* şi lăudînd această nuvelă, criticul *Luptei* e împotriva împăcărei mamei Ghira şi a mamei Iana. Confratele nostru C. Mille judecă astfel: „Cînd o sfadă, mînie, ură s-a început între doi oameni, cînd această ură a mers tot crescînd, apoi orice i-ar fi stat în cale trebuie să o aţiţe şi mai tare, deci cînd babele au găsit pe copiii lor sărutîndu-se, după logică, s-ar fi cuvenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă, vestitul scriitor rus Tolstoi, în împrejurări analoage, încheie povestirea prin dare de foc şi nu prin împăcare." Cam aşa judecă Mille şi, cum văd cititorii, observaţia e serioasă şi, deşi poate să nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuşi această observaţie îl supără grozav pe d. Sphynx. Citind această observaţie a lui C. Mille, d. Sphynx o caracterizează prin cuvintele: „alandala"; zice că Mille „n-are bun-simţ", că asta e „revoltător" şi în sfîrşit termină cu: „Mi-e silă să discut".

Dar, pentru Dumnezeu, de ce atîta supărare şi nervozitate?

Şi noi avem cu atît mai mult drept să facem această întrebare, cu cît suntem de aceeaşi părere cu d. Sphynx iar nu cu Mille.

Suntem de aceeaşi părere cu d-l Sphynx că împăcarea între babele Ghira şi Iana e foarte cu putinţă şi foarte logică, pentru că supărarea lor era din nimica, pen-

[1] Cel dintîi a apărut cu titlul *Barbu Ştefănescu Delavrancea* în *Drepturile omului*, I, nr. 114, 22 iunie 1885, p. 1—2 (iscălit Gheorghe Frunză); al doilea s-a publicat la rubrica „Săptămîna literară" a ziarului *Lupta*, IV, nr. 233, 20—21 aprilie 1887, p. 2—3.

[2] N-avem foiletonul la îndemînă, deci nu putem cita textual (n. a.).

tru că această supărare era căptuşită cu dor de împăcăciune, pentru că în sfîrşit bătrînele îşi iubeau copiii şi copiii îşi spuneau unul altuia că se vor omorî (adăogăm că asta nu era vreo ameninţare cu scop de a speria pe bătrîne, pentru că Răducanu şi Irina nici nu ştiau că mamele îi ascultau) şi aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai adăoga că la mahala în fiecare zi se întîmplă sfezi şi mai totdeauna se sfîrşesc cu împăcare ; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă pentru a avea prilej de a se împăca ; sfada care aţîţă nervii înlocuieşte pentru dînsele aţîţările nervoase ce le primim noi din citite ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea aţîţări, unele clase o înlocuiesc prin beţie, sfadă, clevetire etc.

Sfada şi ura între mama Ghira şi mama Iana nu e doar ca ura neîmpăcată, adîncă, sălbatecă între Montague şi Capulet. Şi... şi fiindcă vorbele de Montague şi Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparaţie între ura acestor italieni, mîndri şi nobili, şi între ura babelor Ghira şi Iana ; ne vom opri, deşi ştim că multora li se va părea deplasată această comparaţie între trufaşii gentilomi ai Veronei şi între nişte mahalagioaice din Bucureşti. Verona e zguduită pînă în temelii de ura a doi nobili, capii familiei Montague şi Capulet. Această luptă şi ură a două familii ţine veacuri întregi. Interese de domnie, de mîndrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sunt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradiţională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură e hrănită cu sînge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montague să nu cază ucis de mîna unui Capulet, sau dimpotrivă. Montague şi Capulet au doi copii, Romeo şi Julieta, cari se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu şi Irina) şi amîndoi cad jertfă acestei iubiri, omorîndu-se. În faţa acestor morţi, grozavii vrăjmaşi, Montague şi Capulet, dau mîna, hotărăsc a face pentru copiii morţi ceea ce n-ar fi făcut pentru dînşii vii : vrăjmaşii de moarte se împacă şi-şi îngroapă copiii unul lîngă altul. Durerea, durere îngrozitoare pentru nişte părinţi de a-şi vedea copiii morţi, a învins o ură uriaşă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească şi ura, cel dintîi a învins. Se înţelege că este mare deosebire între frica de a-şi pierde copiii şi amara durere de

a-i fi văzut morţi. Dar este deosebire şi între ura nobililor de la Verona şi ura babelor din mahalalele Bucureştilor. Deci repetăm, noi credem că d-l Sphynx are dreptate ; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atîta pe Mille. Ba dimpotrivă. Observaţia lui Mille a dat prilej d-lui Sphynx să puie în lumină, să explice logica sfîrşitului nuvelei *Văduvele*, precum ne-a dat şi nouă prilej să mai adăogăm cîteva consideraţii pe lîngă ale d-lui Sphynx. Sunt mulţi cari gîndeau ca şi Mille, dar după explicaţiile d-lui Sphynx şi ale noastre, poate unii îşi vor schimba părerea ; iată deci că şi noi, şi d-l Sphynx, şi Delavrancea, şi publicul cititor, trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observaţia de mai sus.

Ne-am oprit cam prea mult la pilda aceasta, pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, şi anume că observaţiile şi rezervele criticei, cînd sunt făcute conştiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) şi nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sunt bune, ci şi cînd sunt greşite. Ca să vedem ce spirit greşit stăpîneşte în articolele d-lui Sphynx trebuie să cităm încă o bucată de la sfîrşit, anume : „Destul numai că, fără să am pretenţiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept faţă cu o muncă conştiincioasă şi de un caracter cu totul original şi am întins o mînă prietenească unui scriitor de talent, mîhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora şi «velinţă de flori să le aşterni, ele tot ciulini şi pălămidă caută»".

Nu ştiu dacă a simţit d-l Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult, ce spirit de zizanie se introduce în literatura românească printr-o astfel de critică. În adevăr, ce înseamnează aceste cuvinte ? D-l Delavrancea a aşternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar criticii, cum e de pildă Mille, inimi rele ce sunt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor ; însă d-l Sphynx, care are inimă bună şi care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mînă de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de duşmani. Iată dar criticii unui autor împărţiţi în oameni buni şi răi, în prieteni şi în duşmani ai autorului ; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi, n-ai decît să faci o observaţie critică, aşa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu vroim să-l apărăm pe Mille, el ştie să se apere şi singur; avem un scop cu totul egoist, vroim să ne apărăm pe noi înşine, pentru că şi noi, cu toate că am scris aşa de puţin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, şi iată cum. Cititorii ştiu că am scris două articole despre Eminescu [1]. Ca şi d. Sphynx, noi n-am avut pretenţia de a pune în adevărată lumină pe Eminescu, ci am înşirat mai multe consideraţii prin cari am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu; iar pe de altă parte să punem în evidenţă cîteva pricini cari au hotărît direcţia, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut cîteva obiecţii cari se explică foarte uşor, avînd în vedere deosebirea cea mare ce este între direcţia socială a poetului şi între a noastră. Au fost destule aceste obiecţiuni pentru ca d. Morna, criticul de la *Liberalul* din Iaşi, să scrie că noi am criticat pe Eminescu cu „multă răutate". Şi băgaţi de samă, noi, cunoscînd spiritul criticei din ţara noastră, am şi adăogat că rezervele pe cari le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi şi greşeli; că-n Byron, Musset, în Goethe chiar, se află multe şi mari lipsuri; că noi avem stimă şi admiraţie sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba! Poţi să afli lipsuri în Byron, în Goethe, pînă şi în Shakespeare, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea eşti om rău şi duşman al poetului. Şi trebuie să se noteze că răutatea în cazul de faţă ar fi şi mişelie, ţinînd samă de soarta poetului. [2]

Ori iată altă pildă. Vroiesc să scriu acuma un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observaţii, după mine esenţiale. Nu-s de loc sigur că a doua zi după apariţia articolului nu se va ridica vreunul şi va scrie că sunt o inimă rea „care tot ciulini şi pălămidă caută" şi că sunt un duşman al autorului, şi deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mînă de ajutor etc. Şi iată-mă, pe neaşteptate, nu numai om rău, dar şi duşman jurat al autorului! Se înţelege că noi protestăm cu atît mai mult cu cît avem stimă personală pentru Delavrancea şi sinceră stimă „faţă

[1] Studiul *Eminescu* a apărut în două numere ale *Contemporanului* (nr. 9 şi 11 din martie 1887).

[2] Într-o broşură apărută de curînd şi scrisă de d-l I. N. Roman ni se fac mai multe observaţii în privinţa criticei noastre despre Eminescu; vom răspunde altă dată (n. a.)

cu o muncă conștiincioasă și de un caracter original", sinceră stimă de un om de talent.

Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.

Și trebuie să ne spunem sincer părerea : nu învinuim de loc nici pe d-l Morna, nici pe alții ; părerile lor sunt o urmare neînlăturată a direcției greșite a criticei noastre în general (pentru că oricît ar fi de neînsemnată, dar tot avem și noi o critică). Această direcție nu este a criticei moderne, ci a criticei care a fost în Franța pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentințe, împărțea titluri : cutare operă e bună, cutare rea ; cutare magistrală, sublimă, genială ; cutare stupidă etc. Bineînțeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor și aducător de întuneric și zavistie în literatură. Pentru ce ? Pentru un cuvînt foarte simplu. Care este condiția esențială ca judecătorul să nu cadă în arbitrar ? Condiția de căpetenie este ca regulele, legile după cari judecă să fie bine hotărîte, foarte lămurite ; altfel, orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă ? Nici o regulă, nici o lege. La sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru, sub domnia absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după cari artiștii trebuiau să-și creeze operile. Aceste reguli țineau ca-ntr-un corset strîmt literatura, zugrumînd-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărîmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocei romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul și placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca și în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeștri, de genii, după hatîr, după gradul de prietenie : iată de unde vine și plîngerea artiștilor de la începutul veacului împotriva criticei, cum și superficialitatea criticei, cu mici excepții. Și nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cuvinte largi și cu ce înțeles nehotărît și relativ ! Din două opere de artă de aceeași valoare, e foarte ușor să arăți că una-i de talent și alta slabă, pentru

aceasta n-ai decît să schimbi termenii de comparație. Așa, dacă vrei să arăți că opera e de valoare, n-ai decît s-o asemui cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată față cu opera acestui bard? În cazul al doilea asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Și ce scriere nu va părea slabă față cu opera colosală a genialului Shakespeare? Acest exemplu arată limpede cît de superficială și totodată cît de puțin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, d-l T. Maiorescu, în articolul său *Poeți și critici*, exprima o părere care a trebuit să facă pe mulți să se mire. D-sa zice că în țara românească n-are ce mai căuta critica, deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acuma nu mai are. D-sa judecă astfel:[1]

În țara românească, acum cîtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească pașii copilărești ai literaturei, să încurajeze operile mai bunișoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturei românești și să lase să intre numai pe acei cari meritau asemenea cinste; iar pe cei lipsiți de talent să-i înmormînteze. Cînd însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică; slujba de a înlătura nulitățile o face însăși literatura artistică. Talente ca Alecsandri și Eminescu alungă din literatură nulități ca Prodănescu; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit.

Cam așa judecă d-l Maiorescu și... credem că are cu desăvîrșire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o *judecătorească*. Această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturei europene, om cu gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române. Se înțelege, va fi fost și d-sa părtinitor, lucru firesc și

[1] N-avem articolul la îndemînă, de aceea cităm numai înțelesul (n.a.).

aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească; dar trebuie să ţinem samă şi de greutăţile cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiţi, ce nulităţi, ce secături aveau dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi d-l Maiorescu a avut glas destul de tare şi destulă autoritate pentru a da în lături pe aceşti îndrăzneţi pretenţioşi. Pe de altă parte d-sa a putut cunoaşte, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care şi l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, aceasta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat şi el, şi cînd unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă — scrierile lui Prodănescu et Comp. stîrnesc rîs obştesc şi, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol şi, încredinţat că critica şi-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei:

„Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să se ducă." [1]

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămînea nimica în locul ei? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaşte oare d-l Maiorescu o astfel de critică? Ori o cunoaşte, dar nu o primeşte, nu socoate de trebuinţă să vorbească de dînsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu ştim care e pricina, dar e neîndoios că d-l Maiorescu nu pomeneşte cîtuşi de puţin despre acest fel nou de critică!

•

Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care priveşte o operă literară ca un product şi îl analizează ca atare,

[1] *Die Verschwörung des Fiesco*, Schiller, *Contemporanul*, an. VI, no. 3 (n. a.).

cum fac ştiinţele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naştere. Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînţeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică şi artistul creator. Critica, analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în samă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai aşa cum este şi nu altfel ; ne explică pricinile cari au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist şi creaţiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gîndul nostru. Iată un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sunt melancolie adîncă, iubirea pentru fantastic, încît poetul zboară-n aer ori se cufundă în prăpăstii adînci în loc de a gusta frumuseţile ce sunt împrăştiate pe pămînt şi, în sfîrşit, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverşunată împotriva femeiei. Critica ne va arăta pe poet nervos, uşor de aţîţat, nemulţămit — de unde se înţelege melancolia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraş mare, crescut în oraş, într-o ulicioară îngustă, într-o casă fără curte, din care nu putea să vadă frumuseţile naturei, pădurile, cîmpiile, munţii, lanurile întinse scăldate în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a lunei ; poetul în copilăria sa a stat sub înrîurirea unei mame bigote, care umplea capul copilului cu basme religioase, cu grozăveniile iadului. Iată dar explicarea fantasticului în poeziile artistului şi lipsa lui de iubire pentru natura măreaţă, pe care n-a putut s-o observe decît pe fereastra îngustă a unei uliţi necurate. În sfîrşit, critica arată cum poetul s-a îndrăgostit, şi-a pus tot sufletul, toată nădejdea, toată viaţa într-o femeie, şi aceasta l-a înşelat mişeleşte, lăsîndu-i o rană adîncă în inimă, rană cu atît mai dureroasă cu cît poetul a fost mai naiv, mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfîşie vecinic inima, şi orice amintire face să vibreze dureros această sărmană inimă. Iată explicarea urei, deznădejdei, blestemului, plînsului cu hohot, cari zbucnesc cînd vorbeşte de femeie, în care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Şi astfel, pas cu pas ni se explică toate părţile caracteristice ale creaţiunei poetului, fir cu fir se ţese legă-

tura între poet şi opera lui. Şi dacă critica reuşeşte să aducă înainte-ne pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci înţelegem lămurit de ce şi cum creaţiunea poetului este aşa, şi de ce nici nu putea fi altfel. Aşadar temelia criticei, cînd e vorba de a statornici legătura între artist şi operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel romancierii de azi şi criticii au acelaşi scop.

„Romancierul şi criticul — zice Brandes în admirabila-i scriere [1] — pleacă astăzi în schiţările lor de la acelaşi punct: atmosfera spirituală a epocei. În aceasta se arată formele. Unul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice o operă literară, şi ambii caută să ne arate că faptele oamenilor şi operele literare trebuie să fie privite ca nişte producte pe cari omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însuşiri năuntrice şi înrîuriri externe. Deosebirea esenţială este numai aceasta că poetul face ca persoanele închipuite de dînsul, de obicei zugrăvite după modele din viaţa reală, să lucreze şi să vorbească după împrejurările date, în timp ce criticul este cu desăvîrşire legat de realitate, aşa încît închipuirea lui trebuie să lucreze numai şi numai pentru a afla şi reconstrui starea sufletească, pricina sau condiţiunea faptelor. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privinţa faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri în privinţa caracterului artistului, din însuşirile operei observate."

Dacă în multe privinţi creaţiunile artistice ale romancierului sunt mult mai presus, mult mai preţioase decît criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decît a artistului. Această însemnătate mai mare izvorăşte din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rînd; criticul studiază pe artişti. Artiştii însă, ca modele, sunt cele mai de multe ori mai interesanţi, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindeşte mai bine epoca în toată complexitatea ei, decît în sufletul unui simplu muritor. Aşa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă: pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spiţerul), pe Léon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privinţa vieţei oamenilor din Franţa în veacul

[1] Vezi *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*, V. Band, pag. 386 (n.a.).

acesta. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert însuşi? Cu cît mai mult s-a oglindit în Flaubert viaţa veacului nostru în toată complexitatea ei?

Cred că aceste puţine cuvinte sunt de ajuns pentru ca să poată vedea oricine deosebirea între critica modernă şi între cea judecătorească; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui; însă această stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrteşte artistul, de al poporului din care face parte; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică şi între artist, trebuie să aflăm şi legătura între opera artistică şi poporul din care face parte artistul. Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face şi analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăieşte poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul. Aşa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artistică am explicat-o prin nervozitatea şi caracterul trist al poetului; înclinarea spre fantastic, prin creşterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mama lui; ura împotriva femeilor, prin o trădare mişelească suferită de însuşi poetul. Ridicîndu-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că întristarea şi melancolia lui a fost însuşirea pe care o aveau toţi cei din cercul în care trăia poetul, ori chiar toţi cei din clasa lui; iar această melancolie şi întristare se datoreşte unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insufle mama lui şi care s-a arătat în creaţiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care la rîndul său se datoreşte unor cauze anumite: stării femeiei în societate. În sfîrşit, faptul trădării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obicinuit în mediul în care trăia poetul, şi vom afla că se datoreşte stării ce s-a creat femeilor în societate, creşterei false ce li se dă etc. ...

Se poate urma altă cale în investigaţiunile critice, şi anume o cale inversă: în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica pînă la naţiunea în care s-a ivit, putem, după

exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, naţiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, ţara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condiţiunile cari au influenţat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică şi apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural şi social, să ne coborîm de la mijlocul natural şi social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine *Istoria literaturei engleze*. Taine începe cu analiza configuraţiunei geografice (mijlocului natural), apoi studiază rasa şi influenţa acestor doi factori asupra întocmirei naţiunei engleze. Pe urmă analizează societatea engleză şi înrîurirea ei asupra poetului, şi astfel ajunge la poet, şi de la poet la creaţiunea poetului. După Taine, o societate, o naţiune este productul mijlocului natural şi al rasei, poetul este productul naţiunei iar opera literară e productul poetului ; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puţin sigură, suntem însă departe de a o nega după cum fac Brandes, Hennequin, Guyau [1], ci credem că şi drumul indicat mai sus duce la acelaşi rezultat şi sunt cazuri cînd e mai potrivit decît cel dintîi. Dacă pentru analiza unei opere

[1] Hennequin, în cartea lui, *La critique scientifique*, o carte care coprinde cîteva vederi ingenioase, dar mai multe greşite, se ridică cu drept cuvînt contra exageraţiilor teoriei lui Taine, dar, cum se întîmplă adesea, cade singur într-o exageraţie contrară. Influenţat de teoria absurdă a lui Bagehot (ideea centrală a lui Bagehot este că nu *summum* condiţiunilor istorice face pe eroi, pe oamenii superiori, ci eroii, oamenii superiori fac istoria), susţine că nu mediul face pe artist, ci artistul face mediul. Brandes, într-o conferinţă publică ţinută în Petrograd, dezvoltă aceeaşi teorie, Guyau, într-o operă admirabilă, apărută acum *(L'art au point de vue sociologique)*, e mult mai aproape de adevăr. Noi, după cum am mai zis, credem că toate căile indicate de Taine, Saint-Beuve, Brandes, Hennequin, Guyau duc la acelaşi rezultat ; critica va arăta relativa lor importanţă şi cînd anume va trebui să ne servim de un metod ori de altul. Şi noi suntem contra exageraţiei lui Taine, astfel că în prezentul articol, care a apărut mai înainte decît cartea lui Hennequin, decît a lui Guyau şi decît conferinţa lui Brandes, am recomandat un drum invers decît al lui Taine. Bineînţeles, nu cădem în exageraţia de a nega cu totul un metod căruia îi datorim *Istoria literaturii engleze*. — În volumul al doilea al criticelor noastre, avem un articol special în această privinţă (n.a.) [*Cauza pesimismului în literatură şi viaţă*].

artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb, cînd e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e de pildă clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pîn-acum am vorbit despre înrîurirea mijlocului social asupra creațiunei literare și de stabilirea legăturei între mijlocul natural și social, între poet și creațiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare. Mai întîi criticul pune întrebare operei artistice: de unde ai venit? Cum ai venit pe lumea aceasta? Cine-ți e creatorul? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putință), după multă stăruință, cînd în sfîrșit răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare: acuma ești aicea între noi, vrînd-nevrînd trebuie să te primim așa cum ești, spune dar, tu, copil răsfățat și sublim al muzelor, ce ai să faci între noi, și cu noi? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem? Ne vei face să binecuvîntăm ori să blestemăm? Ne vei face să iubim ori să urîm? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminei, iubirei și dreptăței, ori să ne închinăm Satanei sau vițelului de aur? Spune! Dar fiindcă acest copil sublim răspunde numai celor cari își găsesc singuri răspunsul, critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce simțiminte au condus mîna artistului? Cari sunt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și cari sunt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt care e tendința socială și morală a operei artistice? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înrîurire educătoare va avea ea? Și cînd critica a primit răspuns și la această întrebare, ea trebuie să tacă ori să-și facă altă întrebare. Ea trebuie să-și zică: știu acuma, întrucîtva, cel puțin, de unde a venit opera artistică și ce influență anume va avea, ce tendință are această forță socială din nou creată.

Acuma să vedem: cît de mare e această forţă; simţimintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare; dacă sugerează anumite concepţii filozofice ori sociale, cît de tari sunt aceste concepţii şi cît de puternic vor fi sugerate? Într-un cuvînt criticul se întreabă: cît de mare, cît de vastă e creaţiunea artistului? Şi cînd va avea un răspuns şi la aceasta, atunci el îşi va face cea din urmă întrebare: prin ce mijloace artistul lucrează asupra psihicului nostru? Prin ce mijloace creaţiunea lui ne influenţează pe noi? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripţia naturei, combinaţia felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimei, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.

Într-un cuvînt, în aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră: de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră? Un răspuns mai mult ori mai puţin amănunţit şi sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înţelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucînd drumul criticei contimporane ştiinţifice, vom face cel puţin ceva, pe cînd urmînd drumul vechi, ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e şi mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere, pentru a îndepărta o neînţelegere. Cînd zicem critică ştiinţifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă. Nu suntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbeşte de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia ştiinţifică avem teoreme tot aşa de lămurite şi de neîndoielnice ca-n geometrie, ori nu ştie matematică, ori nu cunoaşte sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta: sociologia tinde a fi ştiinţă exactă, dar pînă acuma n-a ajuns; tot aşa trebuie să zicem şi despre critică: critica literară tinde a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică,

dar e încă departe, foarte departe de acest ideal şi acum intuiţia ajută pe critic mai mult decît ştiinţa. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiţia, inspiraţia, un talent deosebit, fără care cea mai desăvîrşită cunoştinţă a psihologiei [1] nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului, şi deci şi asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condiţiile politice şi economico-sociale în care se găseşte, precum şi starea morală. Acestea toate negreşit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrîurit opera artistului şi mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali ? În toate acestea tactul şi talentul criticului, inspiraţia, îl ajută minunat ; deci intuiţia joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studiarea operelor mari din literaturile celor mai înaintate naţii, în sfîrşit intuiţia artistică, iată însuşiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu ! Dar ce sunt acestea, decît vorbe prin cari zugrăvim lucruri neînţelese ? Fireşte, cum am zis, chiar în critica estetică, ştiinţa modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem : critica modernă tinde a fi din ce în ce mai ştiinţifică ; chiar acuma e peste putinţă a fi critic fără a avea o mare cultură ştiinţifică ; dar critica, întocmai ca şi arta, n-a ajuns încă a fi ştiinţă, şi unui critic i se cere intuiţie, inspiraţie, un talent deosebit, înnăscut, ca şi artistului. Dar primind în critică intuiţia, inspiraţia, nu o reducem oare iar la rolul criticei vechi, metafizice ? Nu, de loc. Mai întîi pentru că luăm drept temelie ştiinţele, şi afară de acestea critica modernă se deosebeşte de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

[1] De altmintrelea şi psihologia e numai o ştiinţă începătoare (n. a.).

Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriaşa deosebire între critica explicatoare şi între cea judecătorească. Am fost de o părere cu d-l Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă mai mult literatura şi, de la un timp, poate lipsi, fără a căşuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cît se dezvoltă literatura artistică, ajunge şi ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltărei sale literare. Literaţii de atuncea vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic; asemenea şi întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puţin complex, ori analiza unui mediu social simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cît însă se dezvoltă literatura, cu atîta şi artiştii sunt mai dezvoltaţi, cu atîta şi psihicul lor e mai complex, cu atîta şi relaţiile sociale sunt mai complexe şi deci cu atîta şi lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da analiza psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlocului social din Franţa modernă e lucru pe cît de greu, pe cît de complex, dar şi pe atît de folositor. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Aşa, noi am zis că una din problemele criticei moderne e analiza sentimentelor şi ideilor cari au însufleţit pe artist în lucrarea sa, a simţimintelor şi ideilor ce vor fi sugerate prin creaţiunea artistică în concetăţenii artistului: analiza însemnătăţei sociale, educătoare, moralizătoare a lucrărei artistice. Dar cu cît se dezvoltă societatea, cu atît se dezvoltă ideile şi simţimintele, cu atît ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simţimintele şi ideile artistului şi deci şi simţimintele şi ideile ce sunt întrupate în creaţiunea sa. Analiza însemnătăţei şi influenţei sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar şi peste măsură de importantă şi de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în acelaşi grad în care se dezvoltă societatea, literatura şi artistul. Cred că această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta şi deosebirea criticei moderne de cea trecută, şi relativa ei importanţă.

Ştiu, ori mai bine îmi închipui că se vor găsi mulţi, poate chiar confratele Sphynx, cari ne vor zice zîmbind : „Bine, e foarte frumos cînd ne vorbiţi de critica literară modernă, întemeiată pe ştiinţă de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv ; dar de unde vroiţi să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes românesc ?" Întîmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem încă un Taine ; dar n-avem nici un Musset ori Flaubert, şi noi toţi cari facem acum critică literară suntem numai locţiitorii aceluia care va şti să pună critica noastră la înălţimea la care a pus-o un Taine. Dar aşa cum suntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod ştiinţific, o dată ce-l vom şti adevărat ? Se înţelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puţin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o ţesătură complexă şi fină, care să lege opera literară cu artistul ; dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale cari au avut înrîurire asupra unei opere artistice, ceea ce poate să aducă lumină în privinţa acestei opere, lucru iarăşi foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturei române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social şi să lămurim cum şi în ce chip acest mijloc a înrîurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrîurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atît de folositor pentru contemporanii noştri, pe cît e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeaşi vreme, polemica critică îşi va schimba caracterul învîrtindu-se pe lîngă chestii generale, ştiinţifice şi sociale, dar nu pe lîngă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiştilor. Între alte foloase, schimbarea direcţiei criticei noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrii şi de cîrdăşii literare, şi acest rezultat pe cît e de însemnat, e tot pe atîta de folositor.

*

Sunt încă două chestii în privinţa cărora am vroit să ne înţelegem cu confratele nostru de la *România liberă*. D-lui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un

scriitor de ai noştri făcînd citaţii din maeştrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puţin talentat, artişti celebri şi geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exageraţiile de rîs în cari cade de pildă criticul de la *Naţiunea,* cu care d-l Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citaţii foarte ciudate. Aşa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mîine vrun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice : „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filosof" etc. Într-un cuvînt suntem de o părere cu Sphynx, dacă e vorba de criticul de la *Naţiunea.* Nu vom fi însă de loc de o părere, dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osîndind în general citaţiile şi pomenirea de nume mari, cînd e vorba de scriitorii noştri puţin însemnaţi. D-l Delavrancea a scris o critică în *Lupta literară* [1] şi întrucît e vorba de analiza amănuntelor şi tehnicei poeţilor despre cari trata Delavrancea, critica era cît se poate de bună. În această critică, în care se vorbeşte de Veronica Micle, de Scrob etc., d-l Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine etc. D-l Scrob şi Dante ! Nu e prea curios ? Şi cu toate acestea d-l Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înrîurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrîurire a cutărui maestru străin se oglindeşte într-un scriitor al nostru, şi, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noştri, fie ei oricît de mici ? Nouă nu ni se părea nici pretenţios, nici de rîs lucru dacă un scriitor d-ai noştri cu puţin talent ar avea năzuinţa să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenţie de rîs a vroi să fii un Shakespeare, ci de rîs e credinţa că ai ajuns a fi un astfel de geniu, cînd nu-i ajungi nici la glezne ; ambiţia însă de-a ajunge un Shakespeare e o ambiţie aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noştri, să nu le arăte exemple mari din străinătate ? Bineînţeles că toate acestea trebuie să aibe rostul lor ; în această privinţă suntem de-o părere cu d-l Sphynx.

A doua chestie în care nu suntem de părerea d-lui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori şcoale. D-l

[1] O *familie de poeţi,* în *Lupta literară,* I, nr. 1 din 19 aprilie 1887 şi nr. 2 din 26 aprilie 1887.

Sphynx este contra înregimentărei scriitorilor în cutare sau cutare școală. Se înțelege, dacă este iarăși vorba de criticul de la *Națiunea*, care găsește o școală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi suntem de aceeași părere. Dar d-l Sphynx pare a generaliza dușmănia împotriva clasificărei, ori cel puțin protestează în ceea ce privește pe Delavrancea. Înșirînd tot ce a scris talentatul și simpaticul nostru nuvelist, d. Sphynx zice : „Dacă o dată cu înșirarea acestei varietăți de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăți își au limba lor proprie și un fel de construcție de frază particulară, s-ar mai putea susține că Barbu e de cutare școală etc. ?" S-ar putea și chiar trebuie susținut, și iată de ce : Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărțire în școli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, cînd critica modernă socotește un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite, ca și oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuințăm clasificarea, așa putem și trebuie s-o întrebuințăm și în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă în totul cu cutare ori cu cutare scriitor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o școală ori în alta.

Turgheniev a scris și din viața de la țară și din viața de oraș, din viața aristocrațimei, din a țărănimei, din a studențimei, a scris și bucăți de teatru și chiar o poemă în versuri, și cu toate acestea toți îl numără în școala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice, și ce n-a mai scris, și cu toate acestea toți îl pun în școala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi, Dickens, George Eliot, Flaubert e deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toți în școala naturalistă, după niște semne esențiale, comune tuturor. Așa, între șoarece și elefant e deosebire foarte mare, și totuși pe amîndoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificații, ci omul. Natura a produs ființe viețuitoare, noi le împărțim în vertebrate, artopodare, moluște etc. ; le împărțim pentru a putea mai ușor pricepe

fenomenele naturii. Tot așa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie ori în botanică. Foarte adevărat. În această privință n-avem nimica de zis, clasificarea în literatură e încă pe cît se poate de primitivă ; e tot așa de puțin exactă și clară ca și clasificările ce se făceau odinioară în zoologie.

Dar acest fapt arată numai trebuința, dorința noastră de a ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să ne folosim de clasificarea de acuma pînă la alta mai bună.

Ar fi tot așa de nerațional dacă un zoolog vechi ar fi respins orice clasificare, sub cuvînt că va veni vremea cînd va fi o clasificare mai bună ; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie să întrebuințăm de loc clasificarea modernă, sub cuvînt că după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvîrșită. De aceea orice știință începe mai bine cu o clasificare cît de nedesăvîrșită, decît fără nici o clasificare.

A clasifica e o nevoie a conștiinței omenești. Ar fi de prisos să adăogăm că și noi simțim și suntem nemulțumiți de imperfecția clasificațiilor de astăzi, cari de multe ori n-au alt izvor decît fantezia criticului ; dar în același timp pricepem și necesitatea absolută a grupărilor și a clasificațiilor. N-am putea să terminăm mai bine aceste cîteva cuvinte despre critica modernă, decît citînd frumoasele cuvinte ale lui G. Brandes despre spiritul criticei care a pătruns poezia modernă, romanul și critica propriu-zisă, despre spiritul critic al veacului în general și din care critica literară e numai o parte mică, dar destul de însemnată.

„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale, a fost o însușire de căpetenie a celor mai mari poeți ai veacului nostru.

Astfel a înțeles critica Emile Montegut, care a numit-o geniul mezin între spirite. «Critica — zice el — este a zecea muză. Cu dînsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el douăzeci de poeți. Care-i temelia literaturei germane, dacă nu critica ? Poeții englezi de astăzi ce-s ? Critici emoționați. Ce este nobilul Leopardi al Italiei ? Un critic înflăcărat. Din toți poeții noi, numai Byron și Lamartine

n-au fost critici, şi de aceea au fost lipsiţi de varietate şi au ajuns atît de monotoni.» Dacă luăm critica într-un înţeles mai larg şi mai propriu, atunci cade această din urmă mărginire. Căci ea însuşire de a supune realitatea la o cercetare, tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici ai veacului. Ea este inspirătoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a lui George Sand ca şi a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează de a sta închisă la ideile şi la viaţa lumei contemporane, îndată ce poeţii lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie *Les châtiments* şi pe Byron pe *Don Juan*. Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădeşte drumul şi-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă şi închide pe cele vechi. Căci critica mută munţii din loc, ea calcă sub picioare toate înălţimile uriaşe ale autorităţii, ale prejudiţiilor, ale puterii fără idei şi ale tradiţiunii moarte."

„GENERAȚIA NOUĂ" de TURGHENIEV

În literatura rusă mai nu sunt scrieri de mare talent care să ne înfățișeze mișcarea revoluționară rusă numită nihilism. Marele roman al lui Dostoievski, *Posedații*, e o caricatură scrisă de un om părtinitor și pornit contra revoluționarilor ruși. Cauza acestei lipse de scrieri din viața nihiliștilor e cenzura asiatică rusească. Aluziuni, mai mult decît adevărate descrieri, găsim de altmintrelea la toți scriitorii tineri de talent cari scriu acuma. Așa e Korolenko, Cehov, Uspenski, Garșin etc.

Pînă acum cîțiva ani, Turgheniev era foarte puțin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie și neîndoielnică e necunoștința limbei ruse. Marele său talent nu a atras luarea-aminte a publicului cult decît după ce autorul însuși — care cunoștea în perfecție mai toate limbile europene — și-a tradus scrierile sale în limba franceză și germană. De atunci însă numele și faima i-au crescut mereu. Și cînd a murit, s-a putut lămuri înrîurirea și vaza de care se bucura el în Europa întreagă. În jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar și artistic : cei mai de seamă scriitori și artiștii cei mai de frunte. Cu ducerea cadavrului în Rusia, s-a dat prilej ziaristicei și literaților de prin orașele prin cari trecea să-și adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. În Rusia lucrurile au mers și mai departe : săptămîni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea decît despre marea pierdere națională, și agenția „Havas" ne trimetea telegrame cari arătau temerea ce avea guvernul rusesc, ca în-

mormîntarea lui Turgheniev să nu slujească de prilej izbucnirei unei revoluţii. Lucrul păru atît de temeinic, încît stăpînirea crezu de cuviinţă să-şi concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri exercitată de marele scriitor în Europa şi mai cu seamă în patria sa? Această întrebare e cu atît mai importantă, cu cît se ştie că Turgheniev nu s-a amestecat niciodată în politică, n-a jucat nici un rol, n-a figurat în nici un partid şi prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa o datoreşte numai şi numai scrierilor.

Marele său talent nu putea da lui Turgheniev atîta trecere — deşi în descrierea naturei avea o măiestrie nepomenită — dar în comparaţie cu alte talente, al său n-a fost mai mare decît talentul lui Flaubert sau al lui Daudet, al lui Dickens ori Thackeray. De unde dar, şi cum această înrîurire? Înrîurirea purcede din firea talentului şi alegerea subiectelor sale, şi aceasta e partea pe care vom căta să o punem în vedere aici.

Turgheniev n-a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate *om*, dar un om impresionabil la culme, care simţea, ghicea şi suferea de toate cele ce se petreceau în jurul său, un om cu inimă bună, iubitoare, vecinic atrasă către tot ce e frumos, bine şi moral. El punea mîna pe pulsul ţărei sale şi inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleaşi suferinţi, bucurîndu-se de aceleaşi bucurii. El căta la înfăţişarea searbădă şi întunecată a ţărei sale şi în romane zugrăvea un tablou adevărat al stărei acestui bolnav care se cheamă colosala împărăţie rusă, un tablou nespus de asemănător, şi acest tablou devine frumos, măreţ, capătă o putere fermecătoare cînd trece prin agera minte şi prin mult iubitoarea inimă a marelui romancier. Aceasta e una din temeinicile pricini cari au dat lui Turgheniev atîta vază şi aşa de mare înrîurire. Deşi magnat, el n-a uitat niciodată ce şi cît datoreşte poporului muncitor, şi întîia sa lucrare de seamă, *Amintiri de vînătoare, ori memoriile unui magnat rus*, se ocupă înainte de toate cu nefericita ţărănime rusă, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice şi foarte frumoase nuvele au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras şi influenţat opinia publică spre dezrobirea ţăranilor. În aceste mici tablouri, poporul nu e de loc idealizat, el ni se arată aşa precum este, în toată goliciunea firei sale şi tocmai de aceea i-au cîştigat dragostea publicului. Cît

despre valoarea poetică a acestor schițe, vom invoca mărturia lui Alphonse Daudet, care zice că tocmai ele l-au făcut să admire pe Turgheniev — și Daudet e bun judecător.

De la această dintîi lucrare a sa, tipărită acum patruzeci de ani, și pînă la ultimu-i roman, *Lumea nouă*, care s-a și publicat în *Drepturile omului* sub titlul *Generația nouă* și care se ocupă cu nihilismul, arzătoarea cestiune a zilei în lumea rusă, Turgheniev s-a îndeletnicit cu cestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neliniștea patria sa. A doua parte caracteristică a lui Turgheniev este realismul, dar realismul înțeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvîntului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvîntul *ad litteram*, e o descriere a lucrurilor așa cum sunt în realitate. Din această explicație a realismului iese însă întrebarea : „ce și cum trebuie descris". Un romancier din școala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-i vorbă, lucrul e real ; dar la ce slujește această realitate, întru cît ne interesează ea pe noi ?... Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini în cari se descriu picioare goale de femei, descrise din toate punctele de vedere și mai cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem acestui soi de realism care nu are alt scop decît de a mai dezmetici puțin somnoroșii nervi ai burghezimei scurse de puteri și de a face să se vînză romanul ? Cum să numim acest soi de realism ? Zola încai răscumpără aceste păcate prin marele și puternicul său talent, care îndeobște lipsește la toți cei ce s-au luat după el.

Se înțelege că realismul lui Turgheniev nu se aseamănă întru nimic cu acest realism scîrbos, care preface literatura în cabinete secrete de panorame nomade, în cari intri plătind peste biletul de intrare un adaos de douăzeci și cinci bani. Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism.

Subiectele sale sunt tot atît de adevărate, tot atît de reale, dar în același timp ele conțin idealuri mărețe, idealuri omenești, cari turbură pe concetățenii săi. În om el vede mai întîi de toate *omul*, iar nu bestia, și nu se ocupă decît cu desfășurarea bunelor și relelor omenești așa cum sunt, înțelegînd că a zugrăvi pornirile și relațiunile animalice este treaba științei care se numește fiziologie, iar nu a artei.

Un critic francez [1], comparînd pe Zola cu alt scriitor rus, Dostoievski, romancier de geniu, zice : „Zola vede în om vita şi Dostoievski omul". Această adevărată comparaţie se potriveşte şi mai bine cu Turgheniev.

Turgheniev cunoaşte, în amănunţimile sale, acea veche şi străveche poveste care rămîne vecinic nouă şi care se numeşte dragostea. Dar dragostea în romanele lui Turgheniev este ceea ce e şi în realitate, un simţimînt mai ales omenesc, un simţimînt prin care omul se deosibeşte de celelalte specii zoologice, un simţimînt măreţ, ideal şi nobil, care întruneşte în sine înaltele simţiminte omeneşti de jertfire, de solidaritate, şi cari fac din om *adevărat om.* „Şi de aceea, cînd citeşti romanul lui Turgheniev, ţi se pare că te simţi în vremea de demult, în întîile veacuri ale creştinismului." Această frază, pe care o spune un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turgheniev, *În ajun,* poate să fie spusă de mai toate scrierile lui.

Dragostea lui Turgheniev e un simţimînt mai cu seamă ideal, un simţimînt moral. De ce Natalia [2] îndrăgeşte pe Rudin, care e de două ori mai în vîrstă decît ea, care e sărac, vagabond, fără loc şi căpătîi ? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, şi ea îl lasă, îl respinge cum bagă de seamă, ori, mai bine zicînd, cum i se pare că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase, decît un om de acţiune. De ce Elena [3] îndrăgeşte pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgînd în seamă pe cei din jurul său, pe nişte oameni de talent în toată puterea cuvîntului, pe tînărul pictor Şubin ori pe învăţatul Berseniev ? Pentru că Insarov e un revoluţionar care-şi jertfeşte toate chemările inimei sale, toate aspiraţiile pentru răscularea bulgarilor contra turcilor. Şi Elena îl îndrăgeşte într-atîta, încît lasă tot şi pleacă departe, peste ţări şi ape, departe de neamuri, de ţară, pleacă după Insarov pentru a lupta alăturea cu el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce în fine aristocrata Mariana [4] îndrăgeşte pe sărmanul student Nejdanov ? Pentru că Nejdanov reprezintă o nobilă idee, măreaţă idee a revoluţiunei sociale. Şi ea

[1] Jean Fleury — vezi *Revue politique et littéraire* din 26 fevr. 1881 : *Deux romanciers russes contemporains, Dostoievski et Pissemski* (n. a.).
[2] În *Dimitri Rudin* (n. a.).
[3] *În ajun* (n. a.).
[4] În *Lumea nouă* (n. a.).

nu numai că fuge din casa aristocratică a unchiului Sipiaghin, dar își leapădă toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate pentru ca, îmbrăcată țărănește, să răscoale poporul.

Dar poate că ființele în cari se întrupează aceste idei sunt ființe ideale, închipuiri, făcute pe calup și cu gînd tendențios ? O, nu ! Tipurile lui Turgheniev sunt tipuri vii, ba încă atît de viețuitoare, că-ți pare că trăiești cu ele și o dată romanul sfîrșit nu-ți dispare în veci din minte. Adînca impresie ce ai simțit se încrustează în creieri pe viață. Turgheniev ia tipuri din viața contimporană, le pune în situații posibile, reale, și pe urmă în tot cursul romanului aceste ființi viețuiesc, lucrează, se mișcă, sufăr astfel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, ținînd seamă de caracterul lor și de situațiile prin cari trec.

Realismul lui Turgheniev e un realism care se ferește, care fuge de tot ce e exagerat. Scrierile lui sunt o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al școalei lui Emile Zola.

Pricina neînțeleasă a marei înrîuriri a lui Turgheniev și a faimei de care se bucură, în afară de marele său talent, stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și în fine în realismul său, pe care îl putem numi realism rațional.



Cum am zis mai sus, acest roman zugrăvește mișcarea revoluționară din Rusia. Eroul e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusesc... L-am numit *Hamlet*, și din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune, pentru ca să ne lămurim vorba și gîndul. Caracterul lui Hamlet, dar bineînțeles cu chipul și aplecările rusești, e unul din tipurile cele mai răspîndite în scrierile lui Turgheniev. Acest tip îl întîlnim mai în fiecare din romanele sale. De unde provine aceasta ? Să vie de acolo, oare, că creațiunea jupiterianului creier al lui Shakespeare a făcut o impresie așa de mare asupra lui Turgheniev, încît el n-a putut să scuture de la sine această înrîurire toată viața ?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mediul rusesc e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. În adevăr, care este esențiala însemnare a acestui tip care a nemurit tot atît pe celebrul Shakespeare, pe cît genialul poet dramatic l-a

nemurit pe dînsul? Esenţialui acestui tip este contrazicerea între voinţă şi energie, între gînd şi acţiune. Trei clipe din viaţa spiritului omenesc, simţirea, gîndul şi acţiunea, care trebuie să fie armonice, sunt dezlănţuite şi omul devine anormal, capătă, ca să zic aşa, o dublă personalitate, şi tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esenţială a lui Hamlet. În vreme ce gîndul şi simţimîntul datoriei ce are de împlinit îl împinge pe Hamlet să răzbune moartea tatălui său, să omoare pe ucigaşul său unchi, lipsa de energie îl ţine pe loc. În această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, în aceasta se pierde mîndrul prinţ al Danemarcei, tîrînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulţi din cei ce-l înconjoară.

Pămîntul rusesc e pămînt rodnic şi mănos în producerea unor asemenea fiinţi. Pricina e deosebirea între dezvoltarea morală şi intelectuală a claselor culte ruse şi aşezămintele politice curat asiatice şi barbare. De o parte legăturile societăţei ruseşti cu Europa, dezvoltarea-i europeană, o bogată literatură în care sunt traduse mai toate operile de seamă din literaturile europene, pe lîngă cea localnică de o rară originalitate, de altă parte obiceiurile stăpînirei, curat afgane ori persane.

Această dezvoltare intelectuală a dat naştere unor spirite alese, unor talente mari, unor inteligenţi subtile, dar cari la întîiul pas ce fac pentru aplicarea calităţilor lor la viaţa reală se lovesc de trista realitate, de nişte aşezăminte sălbatece cari îi duc la deznădejde şi le nimicesc energia. De aici porneşte acea contrazicere între marea inteligenţă şi simţimîntele alese de o parte, şi neînsemnatele acte de alta, contrazicere grozavă, dureroasă, care caracterizează pe toţi Hamleţii.

Turgheniev, care după cum am zis mai sus, era atît de simţitor la toate nevoile, la toate păsurile ţărei sale, desigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firei ruseşti, şi de aceea acest tip apare mai în toate romanele sale. Pînă într-atîta era el pătruns de aceasta, încît una din nuvelele sale e intitulată : *Hamlet din ţinutul Scigrov.*

Autorul însuşi ne spune, în coprinsul romanului de faţă, că pe Nejdanov tovarăşii săi îl numeau Hamlet. Şi în adevăr, Nejdanov e un Hamlet. Pe de o parte, dezvoltarea intelectuală şi morală a lui Nejdanov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluţionar, îi pune în spate datoria de a lupta pentru deosebirea poporului muncitor ; pe de altă parte, toate stupidele

calităţi ale castei nobile, calităţile moştenite, moştenire groaznică, atavism teribil îl ţin locului, îi nimicesc toate puterile şi în această luptă se nimiceşte nobilul Nejdanov, cum s-a pierdut şi nobilul prinţ al Danemarcei. Şi ceea ce e şi mai grozav, mai sfîşietor, e că Nejdanov, ca şi Hamlet, îşi înţelege nemoralitatea sa. Cu cîteva minute înaintea sinuciderii sale, el scrie Marianei : „Răul e în mine, eu sunt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză".

Nejdanov, pe lîngă că e tipul unui Hamlet rus, e şi al unui Hamlet socialist şi revoluţionar. El e interesant de la început pînă la sfîrşit, e admirabil descris şi alcătuit cu o mare şi rară măiestrie.

Revoluţionarii ruşi au protestat contra acestui tip, se înţelege, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendenţios. Ei nu tăgăduiau de loc că în mişcarea nihilistă se aflau Nejdanovi, dar susţineau că tonul mişcărei nu a fost dat de ei şi că niciodată nu au fost luaţi nici daţi drept pildă. Şi, fără multă bătaie de cap, vedem că revoluţionarii au avut dreptate. În adevăr, cum ar putea oamenii cari dau înapoi dinaintea întîiei piedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdanov după întîmplarea din cîrciumă, ori cum face Hamlet cînd găseşte pe Claudius închinîndu-se şi-şi scorneşte fel de fel de pricini, cari de cari mai copilăreşti, pentru ca să-şi scuzeze inacţiunea — cum ar putea un asemenea soi de oameni să puie lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia şi îndrăzneala lor ? Nu, nu Hamleţii, ci Fortinbrasii îndrăzneţi şi cu voinţi de fier sunt cei cari au uimit lumea prin eroismul lor. Se înţelege iarăşi că ei nu imputau lui Turgheniev că a descris prost pe Nejdanov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său adevărata înfăţişare a mişcărei ruseşti. Noi credem că pricina e că Turgheniev, trăind departe de ţara sa, nu cunoştea îndestul de bine această mişcare, şi afară de aceasta era şi prea în vîrstă pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul *Lumea nouă* e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor cari au citit celelalte scrieri ale lui Turgheniev. Şi aci e locul să spunem cititorilor că măreţul chip în care descrie pe femeie e una din marile calităţi ale talentului său. Lucru curios : Turgheniev, care a descris în romanele sale atîţia bărbaţi nesfîrşiţi, atîţia Hamleţi ruşi, atîţia oameni cu duplicitate de caracter, ca să

zic așa, nu a dat nici unuia din tipurile femeiești un astfel de caracter. Ba chiar dimpotrivă, femeile și fetele în scrierile lui Turgheniev au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contrazicere între cuvînt și faptă, între gînd și acțiune.

Crezînd în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci sunt gata să-și jertfească credințelor lor tot sîngele, pînă la cea din urmă picătură, toate puterile omenești pînă la deplina lor istovire. Așa ne arată el pe femeia rusă, atît în relațiunile familiare, cît și în cele sociale.

Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeiei cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puțin înaintea morței, ne-a înfățișat apoteoza femeiei ruse. Cine a citit acel admirabil tablou și n-a fost mișcat ? Acel tablou care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori, auzind un glas răgușit care îi înșiră una după alta toate grozăviile ce se petrec înăuntru... „Știu", răspunde ea și trece pragul temniței... „Nebună !" țipă glasul răgușit... „Sfîntă !" răsună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune și sfinte este și Mariana.

Mariana e Elena din romanul *În ajun*, dar o Elenă care nu are nevoie să alerge în Bulgaria pentru a-și putea dezvăli rarele sale calități morale, ci o Elenă care găsește teren în țara ei, în mișcarea socialo-revoluționară. Condițiunile vieței s-au schimbat, și cu ele s-a schimbat și tipul Elenei, devenind Mariana. Și aici vom face o observație pe care am făcut-o și în privința descrierei tipului lui Nejdanov și care arată că Turgheniev nu cunoștea îndestul mișcarea revoluționară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calități, cu toată nestrămutata-i hotărîre, cu tot entuziasmul său, cu toate că e gata pentru orice jertfă, arată prea puțin spirit de inițiativă și tot cere într-una de la Nejdanov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei ; s-ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdanov și, după ce Nejdanov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

Desigur însă că această lipsă de inițiativă nu poate să fie caracteristică revoluționarelor ruse ca Perovskaia [1], care, cînd omul pe care ea l-a iubit și care a fost capul conspirațiunilor

[1] Vezi *Revista socială* (n. a.).

nihiliste e arestat, nu numai că nu deznădăjduieşte, dar chiar singură se pune în capul conspiraţiunei.

Greşala lui Turgheniev e că el cunoştea pe femeia rusă cea de-acum douăzeci de ani, de pe vremea cînd scria tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală şi iniţiativă pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alăturea cu el, dar care după moartea lui Insarov scrie: „Acum totul e sfîrşit pentru mine". Dacă Elena ar fi o socialistă revoluţionară din vremea noastră, totul nu s-ar sfîrşi cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punîndu-se în capul revoluţiunei bulgare. Dar, după cum am zis, Turgheniev era prea bătrîn pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s-a săvîrşit în tipul femeiei ruse pe care el îl descrie întotdeauna cu atîta măiestrie.

Însă cu toate micile greşeli, cu toate că *Lumea nouă* e departe de a ne înfăţişa mişcarea nihilistă în întregimea ei, totuşi avem în acest roman o măiastră descriere a unei părţi din această mişcare şi, ceea ce e mai de seamă, descrierea e făcută de un mare scriitor.

DOSTOIEVSKI

Rusia, ca şi America, e ţara surprinderilor. De la 1870 încoace, ea a arătat Europei lucruri uimitoare şi mai ales neaşteptate. Pe cînd toţi în Europa se deprinseseră a privi Rusia ca o ţară despotică, unde nu poţi afla cea mai mică manifestaţiune a liberalismului şi a spiritului de protestare, o puternică mişcare revoluţionară, o mişcare de o energie nemaipomenită zgudui din temelie colosul de la nord.

Pe cînd toţi în Europa se deprinseseră a crede că Rusia e ţara întunericului, unde numai funcţionarii ştiu să scrie şi să citească — traducerile din Turgheniev siliră pe criticii europeni, între alţii pe Renan, să-şi schimbe părerea şi să numere pe Turgheniev printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Tolstoi, Gogol, Puşkin, Lermontov, Goncearov, Dostoievski au dezvăluit înaintea Occidentului puternica literatură a Rusiei şi la care Europa se aştepta tot atît de puţin ca şi la mişcarea nihilistă. Despre unul din aceşti scriitori voim să spunem cîteva cuvinte, cu prilejul traducerei, în foiţa *Românului*, a unuia din cele mai bune romane ale sale, *Umiliţii şi obidiţii*.

Viaţa marelui scriitor rus este tot aşa de stranie ca şi scrierile sale. Fiul unor părinţi săraci, Dostoievski a făcut studii strălucite la universitatea din Petersburg. Foarte tînăr încă, a început să scrie nuvele în revista *Analele patriei*, o revistă mare, care a trăit peste cincizeci de ani şi care a fost oprită numai în 1884 de către ministrul de interne, comitele Tolstoi.

Nuvelele lui Dostoievski fură băgate în seamă de public, şi celebrul scriitor rus Bielinski i-a prevestit un viitor strălucit. Prevestirile marelui critic s-au adeverit numai în parte, pentru că viitorul scriitorului, în ceea ce priveşte viaţa lui personală, a fost din cele mai groaznice.

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente, începură să se răspîndească ideile lui Fourier şi Saint-Simon. Se înjghebă o societate secretă cu tendinţe socialiste, sub înrîurirea directă a unui om de caracter şi de mare talent, Petraşevski. Scopul acestei societăţi era răspîndirea ideilor noi şi dobîndirea cărţilor şi jurnalelor străine. Scopul era dar cît se poate de inocent, dar nu tot astfel judeca şi împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspiraţiune, şi de aceea toţi membrii ei fură priviţi ca conspiratori. Petraşevski şi Spehniev, un botanist de frunte, fură osîndiţi la moarte, iar tînărul scriitor Dostoievski, amestecat în societate, fu osîndit şi el la moarte, pe urmă graţiat şi trimis la muncă silnică la graniţa Siberiei occidentale, într-o închisoare de criminali ordinari.

Aici, într-o temniţă grozavă, purtînd fiare, supus unui regim şi mai grozav chiar decît cel la care erau supuşi tovarăşii lui de închisoare, asasini şi criminali ordinari, întemniţat împreună cu două sute cincizeci de osîndiţi, Dostoievski rămase şapte ani. În această închisoare erau două sute cincizeci de puşcăriaşi, şi acest număr era mereu acelaşi, pentru că în locul celor cărora li se dedea drumul ori mureau, se aduceau alţii. Dostoievski deci avu prilejul timp de şapte ani să trăiască împreună cu sutimi şi sutimi de criminali, şi nu e dar lucru de mirare că, observator genial, a studiat într-un chip atît de adînc sufletul criminalului.

După ieşirea lui din închisoare, care s-a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoievski ne-a descris-o într-o operă mare sub denumirea de *Casa moartă*. În această operă trece pe dinaintea ochilor noştri un şir întreg, un şir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului.

Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor cari se interesează de cestiunea criminalilor. Cît de mare şi ce funestă influenţă a avut asupra tînărului scriitor acea închisoare de puşcăriaşi, poate să şi-o închipuiască oricine. Va fi destul dacă vom spune că Dostoievski a rămas toată viaţa epileptic. Influenţa închisorii asupra sufletului autorului n-a fost mai puţin

funestă. Chiar în cele dintîi scrieri ale sale, se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferinţilor morale şi materiale ale dezmoştenişilor. Temniţa, contactul cu criminalii, cu nefericiţii, apoi propriile sale suferinţi, au dat naştere şi au mărit pînă la extrem această notă psihică care dă un ton negru, trist, grozav, tuturor scrierilor sale posterioare. Contactul cu asasinii l-a învăţat să găsească în sufletul fiinţelor celor mai degradate şi totodată celor mai nefericite, trăsături ale celor mai nobile calităţi omeneşti. Acest contact, împreună cu perfecta cunoaştere a condiţiunilor mizerabile de trai, cari împing pe aceşti nefericiţi la crimă, l-au făcut pe autor nu numai să-i ierte, dar încă să le arate o adîncă compătimire. Între cei închişi a fost şi un alt soi de oameni, cari au avut şi mai mare influenţă asupra lui. Aceştia sunt sectarii religioşi, trimişi la munca silnică pentru credinţele lor religioase.

Se ştie că în Rusia sunt milioane de sectari de aceştia, cari în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutaţi, şi cei mai îndărătnici şi fanatici dintre ei erau trimişi la munca silnică. Aceşti fanatici, de o colosală putere de caracter, cari pentru credinţile lor absurde se duceau rîzînd la moarte, cari se ascundeau prin păduri alcătuind un fel de mînăstiri, cărora le dedeau foc din toate colţurile şi ardeau cu neveste şi copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mîna necredincioşilor, aceşti fanatici, aceşti mistici eroici trebuiau de bună seamă să aibă cea mai mare influenţă asupra marelui scriitor.

Prin contactul zilnic cu aceste fiinţi, Dostoievski, bolnav psihiceşte şi fiziceşte, ajunge şi el mistic, religios pînă la nebunie. Preceptul sectarilor că „în suferinţă e fericirea" ajunge preceptul scriitorului. „Numai acei cari sufăr sunt mari şi nobili" zice dînsul, şi singur, trăind în mizerie, Dostoievski, în anii din urmă ai vieţei, se face apostolul suferinţei. El duce o polemică grozavă contra socialiştilor ruşi cari se luptă pentru fericirea poporului. Consecvent pînă la extrem, el arată pe socialişti ca pe cei mai mari inamici ai poporului, pentru că poporul e mare şi nobil tocmai din pricina suferinţilor lui grozave, şi prin urmare, zice Dostoievski, lăsaţi pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferinţă îl face pe dînsul să caute tipuri mai ales printre cei obidiţi, asupriţi şi dezmoşteniţi, iar suferinţele psihice şi morale ale acestor nefericiţi sunt zugrăvite cu atîta putere de adevăr, încît în această privinţă maestrul rus n-are rival în literatura europeană.

Revista belgiană *Société nouvelle* cu drept cuvînt zice, vorbind de Dostoievski :

„Th. M. Dostoievski a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul și renumele de marele poet realist al asupriților și umiliților".

În adevăr, nimeni nu zugrăvește mai bine ca dînsul suferințele sufletești ale tuturor dezmoșteniților din această lume ; nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste cîteva scîntei ale focului sacru, cari strălucesc în întunerecul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie.

Spațiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai cîteva cuvinte despre două din genialele sale creațiuni, *Crimă și pedeapsă* și *Umiliții și obidiții*, cari se vor tipări în foița *Românului*.

Conținutul romanului *Crimă și pedeapsă* este următorul :

Un tînăr student, Raskolnikov, sărac pînă la cea mai desăvîrșită mizerie, cu nervii slăbiți, începe să fie urmărit de gîndul că are tot dreptul să omoare pe o cămătăreasă bătrînă, de care nimeni n-are trebuință, care nu face bine nimănui, ci tuturor numai rău, pe cînd cu paralele ei s-ar putea face atîta bine.

Tot interesul romanului e concentrat în analiza simțimîntelor lui Raskolnikov, a șovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrei, a durerilor care îl chinuiesc în timpul cînd merge să omoare și, în urmă, în analiza martirului lung, grozav, după crimă, a simțimîntelor de groază ce i le dă teama că va fi prins, a simțimîntelor de căință cari-l duc pînă la nebunie. Asistăm la o lungă tortură, descrisă în două volume. Și acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Raskolnikov e făcut pe un ton atît de negru, mediul în care se învîrtește Raskolnikov e atît de grozav, încît mulți nu sunt în stare să citească romanul pînă la sfîrșit. Nervii multora nu sunt în stare să îndure acea tortură sufletească la care este supus eroul ; și acest fapt s-a observat în Rusia, ca și în Franța. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladov, o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge pînă la cel mai mare sacrificiu : ea ajunge chiar prostituată pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tatălui său și patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cineva curajul excepțional al lui Dostoievski pentru a îndrăzni, într-un mare roman în două volume, să ia ca personagii principale un

asasin şi o prostituată şi totodată să arate pe aceste personagii, nu ca pe nişte fiare sălbatice, ci ca oameni, şi încă oameni de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălţa mulţi din cei cari benchetuiesc la masa mare a vieţei.

În romanul *Crimă şi pedeapsă* sunt scene tragice şi totdeodată de cel mai mare umanitarism, în cari autorul ne ridică deasupra tuturor prejudecăţilor societăţei. Astfel este, chiar de la început, admirabila scenă din cîrciumă, scenă care hotărăşte pe Raskolnikov să săvîrşească crima. Raskolnikov intră într-o cîrciumă şi, între mulţi nefericiţi şi beţivi, el găseşte pe un funcţionar care bea de două zile şi care şi-a băut pînă şi hainele. Acest funcţionar, care are cinci copii şi numai douăzeci de ruble pe lună (adică cincizeci de franci), ajunge beţiv pentru a-şi îneca desperarea în vutcă (rachiu) şi-şi aduce în cea mai cumplită mizerie familia. Marmeladov povesteşte lui Raskolnikov toată nesfîrşita mizerie a vieţei sale : femeia, dintr-o casă nobilă, e ftizică, patru copii mici, o fată mare, Sonia, care se dă prostituţiunei pentru a-şi scăpa familia să nu moară de foame. Obişnuiţii cîrciumei rîd în timpul cînd Marmeladov povesteşte, pentru că au auzit în nenumărate rînduri această povestire ; şi cînd cîrciumarul întrerupe pe Marmeladov, zicînd că el nu merită compătimire pentru că e beţiv, beţivul Marmeladov se ridică pînă la înalta elocinţă a disperărei, zicîndu-i :

„De ce să vă fie milă de mine — răcni el ca sărit din minţi — de ce să vă fie milă, zici tu ?... Bine zici, nu trebuie ! Trebuie să mă răstigniţi, să mă întindeţi ! Răstigneşte-mă, judecătorule, dar răstignindu-mă, fie-ţi milă de mine ! şi atunci eu singur voi păşi către pedeapsa mea, căci nu sunt însetat de veselie, ci de chin şi lacrimi !... Ce crezi tu, crîşmare, că oţetul tău m-a desfătat cîtuşi de puţin ? În fundul acestei sticle am cătat mîhnirea şi lacrimile, şi le-am băut una cîte una, le-am sorbit strop cu strop... ; dar cel ce s-a îndurat de toţi oamenii, cel ce a înţeles toate, acela se va îndura şi de noi ; el e singurul judecător. Şi în ziua judecăţei, el va întreba : «Unde e fecioara care s-a jertfit pentru o mamă vitregă pizmaşă şi ofticoasă, pentru nişte copii cari nu-i erau fraţi ? Unde-i fecioara care nu s-a îndurat de tatăl său pămîntean şi nu şi-a întors faţa cu scîrbă de la acel neruşinat beţiv ?» Şi va mai zice : «Vino ! te-am mai iertat o dată... te-am iertat !... dar vino, căci iată că şi acum ţi se şterg toate greşalele, toate păcatele tale ţi se iartă,

căci mult ai iubit...» Şi el va ierta Soniei mele, îi va ierta, ştiu ; odinioară, cînd eram la dînsa, am simţit colea în inimă !... El ne va judeca pe toţi şi pe toţi ne va ierta, pe cei drepţi şi pe cei răi, pe blînzi şi pe înţelepţi... Şi cînd va sfîrşi cu dînşii, va veni şi rîndul nostru : «Hai, veniţi şi voi ! zice-va el, veniţi şi voi, beţivilor, veniţi, mişeilor, veniţi, neruşinaţilor !» şi noi vom merge fără teamă ; şi el ne va mai zice : «Sunteţi nişte porci ! prin hoitul vostru v-aţi asemănat dobitoacelor ; dar veniţi şi voi !» Şi înţelepţii şi deştepţii se vor minuna : «Cum de primeşti, Doamne, pe aceşti oameni !» Iară el le va răspunde : «Îi primesc, înţelepţilor, îi primesc, deştepţilor, pentru că nici unul dintre dînşii nu s-a crezut vrednic de asemenea îndurare». Şi el ne va întinde braţele, şi noi ne vom năpusti la sînul lui şi vom lăcrăma din adîncul inimilor noastre... ; şi vom pricepe toate cele... toată lumea va pricepe toate lucrurile... Katerina Ivanovna va pricepe şi ea !... Vie împărăţia ta, Doamne !"

Acea coardă a misticismului, a desperării şi a suferinţei, care vibrează atît de dureros în acest monolog al beţivului Marmeladov, e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. Altă scenă, poate şi mai bună decît scena din cîrciumă, este aceea din volumul al doilea, cînd Raskolnikov vine în mizerabila locuinţă a Soniei, fata lui Marmeladov, care s-a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, şi după analiza psihică, şi după ideile largi umanitare ce le are, este o capodoperă. Dăm aci o mică bucată din ea, regretînd că nu putem s-o tipărim toată :

„Cinci minute trecură.

Se plimba mereu în lung şi în larg fără a vorbi, fără a o privi. În sfîrşit, se apropie de dînsa. Ochii îi scînteiau, buzele îi tremurau. Puindu-i amîndouă mînele pe umeri, aruncă o privire înflăcărată pe acea faţă acoperită de lacrimi... Deodată se aplecă şi sărută picioarele tinerei fete. Ea se întoarse speriată, după cum ar fi făcut înaintea unui nebun. Faţa lui Raskolnikov, în acel moment, era ca a unui alienat.

— Ce faci înaintea mea ? îngînă Sonia îngălbenindu-se. Inima îi era strînsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m-am prosternat, dar înaintea întregei dureri omeneşti, zise dînsul cu un aer straniu, şi merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă — zise el apoi venind spre dînsa — am spus adineaori unui obraznic că nu preţuia nici cît degetul tău cel

că am făcut onoare surorei mele azi, poftind-o să stea gă tine.

Ah ! cum ai putut spune aceasta ! Şi înaintea ei ? strigă înmărmurită. O onoare să stea lîngă mine ! dar sunt fiinţă dezonorată... de ce ai spus aceasta ?

Vorbind astfel, nu mă gîndeam nici la dezonoarea ta, ı greşalele tale, dar la marea ta suferinţă" *(Crimă şi psă,* vol. II, pag. 49).

:spre romanul *Umiliţii* nu vom spune mult, cititorii *nului* vor şti să-l judece, citindu-l. În acest roman găsim trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. *Umiliţii* a el dintîi roman mare care a atras autorului denumirea ırele poet al asupriţilor şi al dezmoşteniţilor.

acest roman, analiza sufletească a suferinţelor nu e ridincă la acea înălţime la care e ridicată în operile poste-, convorbirile între personagii sunt cîteodată prea lungi ; :eastă operă are şi unele avantagii asupra celorlalte : nu ce acea impresiune desperată, dacă putem să ne exprimăm ·e care o produc celelalte romane. Pasiunile sunt descrise ıi puţină măiestrie şi justeţă, dar mai gingaş.

escrierea suferinţelor ne atinge pînă în adîncul inimei, u ne lasă sub impresiunea ce resimţim după citirea *Crimei lepsei,* impresiune care seamănă cu un vis grozav. Cauza i deosebiri e următoarea : în *Umiliţii* autorul ne arată nţele în numele unui viitor mai bun şi protestează încă a acestor suferinţi, se vede o ură contra celor cari fac să : ; pe cînd în *Crimă şi pedeapsă* din fiecare pagină reiese ıta mistică şi sumbră că numai acei cari sufăr sunt mari ›ili şi, ca consecinţă, un fel de cult al suferinţei. Se înţeă, cu toată deosebirea între *Umiliţii* şi *Crimă şi pedeapsă*, : romane rămîn unele din cele mai însemnate opere ale turei europene, lucru recunoscut în mod unanim de crirancezi.

m zis că analiza psihică a suferinţelor nu e dusă în *iţii* la înălţimea aceea la care-i dusă în celelalte opere ale iaşi autor ; aceasta nu înseamnă însă că aici nu sunt scene e dramatice ; o, nu, în acest roman sunt scene care îţi ; inima de durere. Cine va putea să-şi reţie lacrămile Nelly istoriseşte viaţa sa ? Autorul însuşi caracterizează tă povestire : „Este o tristă istorie, una din acele istorii

întunecoase și mișcătoare, care trec adesea nebăgate în seamă și rămîn misterioase în St. Petersburg, în ulițele întunecoase, întortocheate și ascunse ale marelui oraș, în mijlocul efervescențelor amețitoare ale vieței, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și crimelor, în centrul acestui infern al unei vieți absurde".

Această istorisire se potrivește admirabil pentru a caracteriza toată însemnătatea literară a marelui scriitor rus. Aceea ce pune în relief genialul scriitor în operile sale sunt aceste „efervescențe amețitoare ale vieței, aceste egoisme stupide, interese care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și al crimelor din centrul acelui infern al unei vieți care te amețește". El le pune în relief cu un talent superior și astfel se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizațiunei sociale contimporane.



PERSONALITATEA ȘI MORALA ÎN ARTĂ [1]

D. Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie [2] și alta în cel din aprilie [3]. Cea dintăi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticelor făcute acestor comedii, și a doua, *Poeți și critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanța și însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm, și pentru că d. Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri ; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că și noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, pentru că părerile autorului sunt în unele privinți protivnice părerilor noastre și pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sunt scumpe și pe cari trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănui dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, așa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu ; căci citind

[1] Titlul cu care a apărut în *Contemporanul* (1886) : *Către d-nul Maiorescu.*
[2] 1885.
[3] 1886.

scrierea noastră pînă la sfîrşit, vor vedea că eminentul critic atinge chestii nespus de însemnate şi preţioase.

Începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sunt multe păreri pe cari nu le primim de loc, dar trebuie să mai adăogăm că sunt altele, cu cari ne unim în totul, ba sunt şi unele rostite chiar de noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Şi noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală", şi noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi" şi că autorul a fost în dreptul său cînd şi-a ales acel strat social care după noi are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici, şi chiar decît pare a crede d. Maiorescu. Şi noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sunt mult mai pe sus decît melodramele franceze şi dramele istorico-patriotico-naţionale. Ne unim şi cu ideea că „«trivialul» este o impresie relativă de toate zilele, ca şi «decentul» şi «indecentul»" (se înţelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăţi orice pornografie). Şi dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că suntem de aceleaşi păreri, şi cu atît mai mult, cu cît multe din ele le spusesem mai dinainte în *Contemporanul*. Dar criticul nu se mulţumeşte numai cu atîta, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, în scopul de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, şi tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D. Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirei de nemoralitate. Spre acest sfîrşit d-sa îşi pune întrebarea dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare, şi răspunde: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune moralizatoare, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Rămîne deci să înţelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns : „Orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunilor ideale". În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducţii, de abstracţii, încît suntem nevoiţi să le reproducem aici în parte, pentru a se vedea cum şi în ce chip îşi susţine autorul teza.

„*Înălţarea impersonală* este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simţimînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez? Este în Racine vreo declamare naţională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?

Şi dacă nu le are Corneille şi Goethe, să ne înveţe domnul x. y., din Bucureşti că să le avem noi?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru cu directă tendinţă morală, adecă cu punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderanţă. Căci numai o puternică emoţiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine şi să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Aşadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne poată emoţiona prin o ficţiune a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală." [1]

Am reprodus o pagină întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale

[1] *Convorbiri literare*, no. 6, an. XIX, pag. 456—457 (n.a.).

de a serie; pe de altă parte o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre şi într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficţiuni ideale", „emoţiuni impersonale", „înălţare impersonală", „lume impersonală", „ficţiuni artistice", „inspirare impersonală", „transportarea în lumea curată a ficţiunilor" pot să întunece chiar şi lucrul cel mai limpede; dar în chestii literare, cari după d. Maiorescu sunt atît de grele, toate aceste ficţiuni şi impersonalităţi pot, cel mult, să cîştige autorului titlul de profund din partea celor cari nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sunt şi neexacte.

Să luăm vorba „emoţiune impersonală"! Emoţiunile sunt în general cît se poate de personale, pentru că sunt urmarea unei aţîţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea şi „lume impersonală", „inspirare nepersonală a ficţiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemţilor, cărora le plac atît de mult vorbe şi fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simţimîntele şi faptele altruiste sunt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare şi a individului, apoi sentimentele şi faptele egoiste sunt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor şi prin urmare şi a speciei, care e formată din indivizi. Aşadar şi unele şi altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sunt într-însa. În faţa primejdiei simt o emoţiune care mă împinge să scap din foc. Această emoţiune şi fapta ce urmează sunt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu. În faţa primejdiei în care e el, voi avea o emoţiune şi nişte sentimente cari mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viaţa pentru a-l scăpa. Emoţiunea şi fapta sunt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aş arde în casă, şi dacă egoismul ar lipsi la toţi indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot aşa s-ar întîmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Aşadar, din aceste exemple urmează că şi egoismul şi altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult şi care mai puţin. Este prin urmare greşit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău". Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism.

Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d. Maiorescu e de a deştepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu.

Dar egoismul exagerat despre care pomeneşte d-sa într-un loc ? Acesta este un egoism rău înţeles, un egoism bolnăvicios, patologic, şi e adevărat că, deşi nu e rădăcina oricărui rău, totuşi de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizător ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puţin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta, aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor şi distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltărei omenirei e atît de grozav, încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărăşit dezvoltarea omenirei se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate coprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru naţiile învecinate. Să presupunem că în această societate un artist mare a făcut un tablou ce înfăţişează o scenă militară, o revistă, şi că tabloul este o capodoperă ca execuţie, tehnică, grupare, lumină, colorit etc. Ce înrîurire va avea acest tablou asupra acelui public care şi aşa e pornit către militarism ? E vădit că spiritul militar, mulţumită acestui tablou, va creşte, egoismul patologic se va dezvolta, şi mai tare se va aprinde sîngele sălbatec, şi mai mult va colcăi temperamentul destructor în faţa măreţei reviste militare înfăţişate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului", în loc de a „întări partea cea bună a naturei omeneşti", aţîţă şi mai tare egoismul, întăreşte partea cea rea a naturei omeneşti, şi cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privinţa moralităţii în artă ? Cum rămîne fraza : „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale ?" La cea dintîi

atingere a criticei, teoria se evaporează în „lumea impersonală". Să analizăm mai departe.

„Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri." Dacă presupunem că interesele de cari este împresurat omul sunt în adevăr „mari în alte priviri", spre exemplu dacă omul munceşte pentru binele obştesc, pentru a îndulci şi stîrpi sărăcia, dacă munceşte pentru înnobilarea sentimentelor omeneşti, atunci esenţa artei fiind, după d. Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese cari sunt zilnice, dar şi foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturei omului în loc de a o întări, cel puţin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit" de ea. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice", că-l face să-şi uite interesele individuale şi prin urmare să aibă o emoţiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică şi despre pictură, dacă nu se va îndeletnici cu viaţa oamenilor, cînd ne zugrăveşte de pildă natura, şi întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdauna e falşă asemenea idee în privinţa dramaturgiei. *În această privinţă noi credem mai degrabă dimpotrivă*, că arta aţîţă în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale şi anume acele de cari se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul şi emoţiunea ce va trezi în public *Romeo şi Julieta* vor fi cu atît mai mari, cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare ; iar interesul şi emoţiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca şi a nefericiţilor înamoraţi din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie pentru că într-însul se zugrăvăşte patima geloziei, care roade mai pe toţi şi care este unul din interesele noastre zilnice ; şi mai cu seamă va mişca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, zmulgîndu-şi părul său alb şi cu glas grozav ne strigă : „Suflaţi, vînturi, şi crapă-vă obrajii ! Înfuriaţi-vă ! Suflaţi !..." [1], e groaznică impresia, e mare emo-

[1] *„Blow winds, and crack your cheeks ! Rage ! Blow !"* (n.a.).

ţiunea ce simţim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii şi în a cărui stare ne punem fără de voie şi fără ştire ! Dar cu cît mai mare va fi emoţiunea aceluia, care singur a suferit de nerecunoştinţa copiilor ? Ori cînd acelaşi mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în braţe şi strigă : „Cordelia, Cordelia, mai stai puţin !"[1] şi cînd zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte : „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată !"[2], aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie, ne punem în locul nefericitului părinte. Dar cît de nemăsurată, cît de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lîngă sicriul copilului său şi, cu buzele galbene şi tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicţionarul omenesc : „Niciodată, niciodată, niciodată !" Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferinţele, cu ura şi cu iubirea noastră şi nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele şi galoşii, şi după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu ; nu putem, pentru că lucrul este cu neputinţă şi cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la uşă interesele noastre individuale, interesele lumei zilnice, pasiunile noastre etc., atunci în adevăr am ajunge „impersonali", dar în schimb arta, care este o „ficţiune ideală", nu ne-ar face nici o impresie şi cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală", adică ne-ar adormi.

Dar poate d. Maiorescu înţelege prin interesele lumei zilnice interesele cele mai josnice. Nu, de loc, pentru că adaugă : „...oricît de mari ar fi în alte priviri" şi mai departe : „chiar patriotismul, cel mai important simţimînt pentru cetăţeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică". Aşadar patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă ! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumei zilnice ? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică, ura, gelozia, lăudăroşia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea şi celelalte... nu-s şi ele ? Atunci arta n-are decît să-şi ia tălpăşiţa, pentru că prin „ficţiuni ideale"

[1] *„Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha !"* (n.a.).
[2] *„Never, never, never, never, never !"* (n.a.).

și prin „înălțări impersonale" mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face.

Dar, întreabă d. Maiorescu: „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez?" Și ce ar urma de aci? În Corneille nu sunt, dar în Victor Hugo sunt și încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial? „Subiectul — zice mai departe d. Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică." Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumei zilnice au ce căuta în artă. D. Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice d. Maiorescu mai departe — o piesă de teatru cu directă tendență morală, cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală"... Dacă n-ar zice „fiindcă", am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în cari sunt puse învățături morale în gura unor persoane, cu scop de a le propăvădui, sunt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală", ci pentru că sunt mincinoase. Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații-curcani, țăranii, în redutele de la Grivița, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună samă aceste lucrări sunt parodia artei, nu artă, și pricina e fiindcă sunt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame și de gloanțe la Grivița! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele „țara noastră", „România", „vitejia românească" nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sunt oameni vii, sunt mașini vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă, a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele țărei sale, al cărui puls bătea cu al țărei. Artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total.

Așadar încă o dată: patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieței individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm: ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată" cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. D. Maiorescu e foarte obiectivist. Publicul în fața artei trebuie să fie atît de obiectiv, încît să ajungă „impersonal", poetul trebuie să expuie simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată, încît să ne înalțe pe noi în „lumea impersonală". Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc d. Maiorescu zice: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale care astăzi își bate joc de fraza demagogică și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și își va bate joc mîne de fraza reacționară". Așa ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă într-atîta încît să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este și mai cu neputință pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva

religiei, pe care o crede sfîntă și bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspirația, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părțile de rîs pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor etc., etc.

Ne vom mai întoarce la această chestie; acuma aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obicinuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de *personală* în gradul și în felul ei, încît în el nu numai se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestărei, dar însăși această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet.* Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura și „ies numai cu această răsfrîngere și coloare individuală". Și mai departe: „artistul nu poate fi decît părtinitor". Cît de deosebită e vorba criticului, pe care-l cităm aicea, de a d-lui Maiorescu! Aici nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sunt foarte *personale*, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic: „artistul nu poate fi decît părtinitor". Este dar greșit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului; dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat și care ne vorbește așa deosebit de d. Maiorescu, va întreba cineva? Cititorule, acest critic este d. Maiorescu din articolul *Poeți și critici*, articol publicat tot în *Convorbiri literare*, în aprilie 1886. Tot d. Maiorescu bate pe d. Maiorescu; un tablou curios, dar adevărat.

Mai sunt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu este artist, ci pseudoartist; în

al doilea ni se spune că simţirile ce primeşte un adevărat poet sunt „aşa de *personale*, încît... chiar acumulîndu-se şi revărsîndu-se în forma estetică, însăşi această manifestare reproduce caracterul *personal*, fără de care nu poate exista un adevărat poet". În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo „încarnarea geniului francez", pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! În articolul întîi ni se spune că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostaşii noştri,* scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţei noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se spune, în sfîrşit, că interesele lumei zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi chiar că patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc ; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : „...şovinismul gintei latine şi ura în contra evreilor el le reprezintă". Credem că sunt destule.

Am avea multe de zis în privinţa articolului *Poeţi şi critici,* dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească, înainte de toate, că este mare deosebire între poeţi şi critici şi că poeţii mari nu pot fi totodată şi critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge aşa de mare, încît poeţii şi criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sunt de pildă mamiferele şi reptilele. După d. Maiorescu : „Criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar". Din faptul că criticii sunt transparenţi se scoate încheierea că poetul nu poate să înţeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet ; faptul că Voltaire n-a înţeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuinţa cauzei. Cîţi critici n-au înţeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi va simţi mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privinţa rolului criticei, care după d. Maiorescu pierde din însemnă-

tate cu cît se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a cîștiga, cum credem noi.

*

Dacă ni s-ar face și nouă întrebarea ce-și pune d. Maiorescu, adică : arta, în general, are ori nu un element moralizător ? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiționat ca al d-sale, nu vom putea zice : „Da, arta a avut totdauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește". Nu vom da răspuns afirmativ, nu din aceeași pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin" — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei — dar pentru că un răspuns atît de necondiționat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizător) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizătoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede că arta e morală în sine, *an sich*, cum ar zice neamțul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*.

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sunt în general moralizătoare, vom arăta mai departe cînd și cum : este de asemenea cu putință ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizătoare, ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice altă manifestare a minței omenești, este productul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs.

Iliada și *Odiseea* lui Omer nu puteau să ia naștere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicelor veșnic în război ale vechei Elade, între cetățeni a căror mîndrie și libertate era întemeiată pe robie. *Divina Comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, zugrumată și pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și ale preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpînite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască *Divina Comedia* întocmai după cum *Raiul pierdut* al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră și puritană, și după cum *Faust* nu putea să ia naștere decît în timpul

modern, în acest timp cînd înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult tainele mărețe ale naturei ; și pe de altă parte, toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțămire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțămiți și împăcați în sineși. Între altele, acest dualism dureros, productul epocei noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina Comedia* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizătoare. Pentru acei cari sunt învățați a se uita la artă ca la un fetiș și cari vor fi loviți de vorba „artă demoralizătoare", aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea imperiului roman, ori cum sunt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numărul locuitorilor, dar și prin o corupție înjositoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcînd parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupții rafinate", ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie". În această orgie se vor desfășura toate goliciunile pentru cari arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală, dar rafinată, la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar cari n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi ? Și aicea trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății ; dar o dată produsă, arta la rîndul ei mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sunt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sunt lucruri în privința

moralităţei cărora nu poate să fie nici o discuţie. Şi pentru a lămuri chestia, să luăm cîteva puncte de vedere deosebite, din teorii morale deosebite.

După H. Spencer, reprezentantul ştiinţific al „moralei evoluţioniste", tot ce slujeşte pentru păstrarea individului şi a speciei omeneşti va fi moral, pentru că plăcerea măreşte puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizătoare. Dar este plăcere şi plăcere. Şi tabloul senzual, voluptos, pornografic al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei însăşi, o plăcere patologică care înjoseşte pe om trupeşte şi sufleteşte şi care prin moştenire înjoseşte, strică şi generaţiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deştepta vor fi cu totul protivnice conservării individului şi speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Fireşte însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecaţi dinainte către corupţie (presupunem un mijloc corupt) ; pe cîtă vreme vor fi stăpîniţi de dînsul, într-înşii se vor deştepta sentimente cari n-au nimic a face cu „lumea impersonală". În sfîrşit, din punctul de vedere al moralei teologice, după care toate noţiunile morale ne sunt date prin intuiţie dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizătoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, şi din toate urmează că tabloul presupus este demoralizător. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou, numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri" ? Şi de ce mă rog ? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine : „În mîinile lui zeităţile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase şi albe care-şi ţin amanţii cu un gest molatec de curtezană, Ceres viclene cari rîd, sirene vînjoase şi cărnoase, înfiorate de plăcere, şi îndoituri molatece şi încete ale trupului viu şi palpitător, aruncături furioase, dorinţi neînvinse, măreaţă dare pe faţă

a senzualităţilor fără frîu, triumfătoare..." [1] Toate acestea pot să fie şi în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualităţi şi voluptăţi „nesănătoase", cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrele civilizaţiei noastre, astfel cum le descrie Zola.

Să luăm alt exemplu, care va arăta şi mai bine cugetarea noastră. Să luăm de pildă clasele dominătoare ungare, cu patriotismul lor orb, cu dispreţul împotriva naţionalităţilor stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuşi cari vor să dea semne de viaţă neatîrnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că naţia maghiară este din firea sa superioară românilor şi prin urmare chemată a-i stăpîni. Şi să zicem că pictorul va face un tablou care va înfăţişa aceste două naţionalităţi, unguri şi români ; el va pune sus o ceată de unguri nalţi, chipoşi, cu faţa plină de mîndrie şi de inteligenţă, cu mutre poruncitoare... în sfîrşit o rasă de stăpîni despre cari oricine, văzîndu-i, va zice : „Iată oameni meniţi a porunci". Jos însă ar zugrăvi o mulţime ticăloasă, dobitoacă şi printr-însa ar înfăţişa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice : „Iată o rasă înjosită, menită la robie". Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei şi sentimente înguste şi imorale, n-ar demoraliza şi mai tare acest mijloc, n-ar face relaţiile şi duşmănia între cele două naţii şi mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frăţeşti, cum s-ar cuveni ? Şi băgaţi de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real şi alcătuit din elemente adevărate. Şi iată cum : în fiecare naţie sunt tipuri mîndre, inteligente, dar sunt şi înjosite, proaste, idioate ; tipuri de un fel şi de altul se află atît între unguri, cît şi între români ; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese şi dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să ia în seamă mai ales tipurile mari ale naţiei sale şi numai pe cele idioate din naţia despreţuită, împotriva căreia l-au aţîţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că opera literară, fiind făcută din cuvinte, din vorba ome-

[1] *Philosophie de l'art*, vol. II, pag. 264—265 (n.a.).

nească, înrîurirea ei moralizătoare ori demoralizătoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică aţiţînd ura între naţii să poată avea înrîurirea moralizătoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere şi că am dovedit cît de tare greşeşte d. Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripţia „moralizătoare".

Cu totul altăceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie oare să fie moralizătoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizătoare şi educătoare?" La această întrebare vom răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educătoare şi moralizătoare; da, arta *poate* să aibă foarte mare influenţă educătoare şi moralizătoare". Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizătoare şi educătoare. *Această condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală, intelectuală, ideală, la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d. Maiorescu, care, în *Poeţi şi critici*, a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu coloarea lui individuală. Dacă d. Maiorescu înţelege cele scrise aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi sub „caracter" trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa, simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţie etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînţeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plină de melancolie şi de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatecă, nu va răuşi, lucrarea lui nu va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, şi acest din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreaţă în

felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice franţuzeşte că-i *„franchement mauvaise"*. Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălţimea morală, idealul, credinţele şi simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului şi va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizătoare, cu cît artistul însuşi va sta la mai mare înălţime morală ; şi cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în operă, cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizătoare a operei lui. Aşadar opera artistică va fi cu atît mai moralizătoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate însă să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizătoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizătoare în sine. Şi în adevăr, mulţi judecă aşa, şi plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizătoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizătoare şi apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizătoare a artei este proporţională cu genialitatea artistului, decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, şi fără condiţia a doua afirmarea întîia e greşită. *Arta în sine* este tot atît de puţin moralizătoare cît este de folositor şi cuţitul *în sine*. Cuţitul este foarte folositor numai cînd e întrebuinţat la ceva aducător de folos şi utilitatea lui va fi proporţională muncei folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă şi mai mult în mîna unui hoţ, cuţitul este peste măsură de vătămător.

Am zis că una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizătoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizătoare se cer deci două condiţii : înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent la pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte

moralizător ; fireşte că, în ciuda moralităţei ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt, între părţile trupului nu va fi nici o proporţie, feţele vor fi lipsite de expresie etc., în sfîrşit tabloul va fi o caricatură şi numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem şi mai limpede de ce operile pseudo-artistice ale dramaturgilor noştri, cu toate învăţăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfăţişază, n-au nici o înrîurire şi, cum zice cu drept cuvînt d. Maiorescu, sunt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găseşte d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sunt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizător, dar fără nici o proporţie, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puţin indiferent. Aici, în parte, are dreptate d. Maiorescu, numai explicaţia d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizătoare, ca şi mijlocul în care s-a dezvoltat el însuşi. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizător şi demoralizat, ori care, chiar dacă face, n-a fost atins de corupţie, ba chiar, ajutat de natura sa şi de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea şi el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi, poet ori pictor) ; dar cît de deosebit va fi cuprinsul şi prin urmare înrîurirea operei lui !... Dacă în cea dintîi corupţia se arată idealizată şi deşteaptă în public senzualitate şi voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrînare, în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere înpotriva înjosirei demnităţei omeneşti, în contra bestialităţei neînfrînate, un strigăt de protestare care va purta pecetea înaltei moralităţi a artistului şi a marelui său talent. Dacă cea dintîi va îndemna la desfrînare cu atîta mai mult cu cît artistul ce a făcut-o a fost mai genial, a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste consideraţii teoretice şi ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atît de întins, încît ne e cu neputinţă

să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decît o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulțumim numai cu cîteva exemple.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privința războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sunt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sunt unii cari cred că războiul, în unele împrejurări, este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatîrnării în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de împrejurări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tuturor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta toți sunt de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strîngă inima și acum de durere. Iată cum ni-l înfățișează bardul de la Mircești : Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge și lacrămi, care a făcut atîtea văduve și atîția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă, și anume ca fata lui Gazi-Osman ; turnurile dimprejurul Griviței sunt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile ; iar soldații români sunt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat, ca și dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sunt înfățișate într-un tablou gingaș, vesel, aproape flușturatec, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral ; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga *Isaia dănțuiește*, suntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într-o lume impersonală ; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrîurirea ei moralizătoare va fi pentru noi mai mult decît problematică.

Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român, ale mult talentatului pictor rus Vereșcia-

ghin. Şi acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire! Tablourile lui sunt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operile lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război, şi aţîţîndu-ne toată inteligenţa, pare că ne zic: „Uitaţi-vă, oamenilor, ce faceţi voi!" Şi iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Die Neue Zeit* tablourile lui Vereşciaghin:

„În *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniţi, unde mulţimea răniţilor e atît de mare, încît nu pot fi toţi puşi la adăpost. Plouă, şi răniţii fără apărare înoată în glod, apă şi sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută, pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniştească suferinţele acestor nenorociţi; dar sunt prea mulţi. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiţi în voia chinurilor, în a deznădejdei, cei mai mulţi cu moartea pe feţele oţelite de durere. Chiar în faţă a pus un flăcău frumos şi tînăr de tot, cu braţele legate; prin petece străbate sîngele, iar nenorocitul priveşte aşa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereşciaghin îl cunoştea şi ne spune, în amintirile sale, despre răvaşele mamei lui, aflate la dînsul, şi cari erau pline de îngrijiri delicate.

Şi acest cîmp acoperit de morţi, care în tabloul *Învinşi* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe frate-său printre cadavre ciuntite şi goale?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiaţi de frunze şi între mărăcini ţepoşi.

Nori grei şi groşi acopăr cerul; ploaia deasă cade şi vîntul vîjîie peste tufari. Dar cei culcaţi între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri şi duce departe mirosul putregiunei.

Şi înaintea şanţului deschis stă un popă în veşminte bogate, murmură rugăciuni şi cădelniţează cu tămîie deasupra morţilor. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereşciaghin pe acest popă umilit şi mărginit la minte! Un soldat îl ajută stînd lîngă dînsul; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. l-a nimerit chipul ca un maestru, şi impresia ce face e atotputernică."

Vereşciaghin a făcut şi *Sentinela rusească*. Iată frumoasa descriere ce ne-o dă acelaşi corespondent:

„Aer întunecat, viscol straşnic, sentinela la locu-i singuratec cu puşca-n mînă, cu gugiul de lînă tras aşa de tare pe obrazu-i tînăr, încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou, îl vedem pe tînăr cum înţepeneşte, nu mai este în stare a face vreo mişcare, cum omătul i s-a suit pînă peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ţinea drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă ; deşi vîră adînc mînele în mîneci, ţine încă după reglement arma la braţ. Şi-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acopere de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — sentinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici, şi dincolo tălpile ciubotelor. O mînă iese afară — degetele înţepenite, moarte, ţin cu tărie puşca." [1]

Acestea sunt operele artistice cari, împreună cu *Execuţia în India*, *Execuţia nihiliştilor în Petersburg* etc., au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace" în ani întregi. Talentul artistului rus e mai presus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai prejos ca talent artistic, operile lui Vereşciaghin sunt superioare în putere moralizătoare şi educătoare tuturor „Venerilor grase şi albe", cel puţin pentru epoca noastră şi pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale împotriva cărora ne ridică inima şi sufletul marele artist. Acestea sunt operele artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare dreptate am avut zicînd că înălţimea morală şi ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizătoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereşciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai ameninţate, schiţele le-a cules, cu un sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanţe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care ţinteau turcii şi care a fost găurită de granate. Artistul a scăpat ca prin minune. După război, ţarul, temîndu-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile lui, a vroit să le cumpere cu un

[1] *Die Neue Zeit*, an. IV, ianuarie 1866, Stuttgart (n.a.).

milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la cari a ajuns el, ne dă dovadă cuvîntarea ce a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său.

De la arta timpurilor nouă, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel-Angelo: „În geniul său și în inima sa a aflat Michel-Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînlăturate a tiraniei și nedreptăței, sub ruinele libertăței și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțind că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită*: «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră; cît timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este ferioirea mea; nu mă trezi; ah! vorbește încet!»“ [1] Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel-Angelo *Leda* a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență, iar în ale altora a dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice.

Cînd trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit; materia fiind însă bogată, trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decît alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educător și moralizător foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dînsele, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este elementul

[1] *Philosophie de l'art*, vol. I, pag. 34—35 (n.a.).

moralizător? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe faţa convingerile morale, nu le pune în gură învăţături morale, nu pedepseşte anume pe cei ce îi crede nemorali, şi nu răsplăteşte virtutea; şi dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artişti ai lumei, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecţii de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neştearsă a unei înălţimi morale şi ideale, a unor sentimente omeneşti pînă la cari puţini au ajuns chiar acum trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în *Romeo şi Julieta*, dar gingăşia, iubirea, compătimirea pentru suferinţa altora, puse de poet în opera sa, ne aţîţă cu tărie aceleaşi simţiri. Compătimirea adîncă pe care o simţim noi către regele Lear şi care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleştele, cînd el strigă: „*Cordelia! Cordelia! stay a little!*" ori cînd repetă deznădăjduit: „*Never, never, never, never, never!*" — această adîncă durere şi compătimire este totuşi mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simţit însuşi artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deşteaptă sentimentele cele mai înalte, ne aţîţă cele mai ascunse coarde ale bunătăţei, iubirei, compătimirei; totodată ne deşteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înţeles acum trei veacuri că criminalii sunt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani, a înţeles, ori cel puţin a simţit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înţeles că crimele sunt un rod fatal al societăţei, al mijlocului, al temperamentului, şi de aceea a ajuns la concepţiunea morală că criminalii sunt productul fatal al condiţiunilor de trai şi că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte şi ne face să le simţim şi noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufleteşte. Mîndrul *thane* de Glamis, îndată după omor, ca un şcolar fricos întreabă: „N-ai auzit vreun zgomot?"[1] Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă şi grozavă totodată: „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin»?"[2]

[1] „*Didst thou not hear a noise?*" (n.a.).
[2] „*But wherefore could not I pronounce «amen»?*" (n.a.).

Şi cînd tot chinul conştiinţei lui bolnave izbucneşte în înfricoşatele cuvinte: „Şi acest glas tot strigă prin toată casa: «Nu mai dormi! Glamis a ucis somnul, şi iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!»" [1]

Aceste cuvinte ne îngheaţă inima, simţim că Glamis în adevăr a omorît somnul, şi anume somnul său chiar, şi că Macbeth nu va mai dormi, şi nu ştim pe cine să plîngem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omeneşti, cele mai înalte vederi morale, cele mai largi închipuiri morale care au umplut inima regelui poeţilor s-au încorporat în operile lui, şi aceste opere deşteaptă, ca prin farmec, într-un şir de generaţii ce s-au urmat de atunci pînă acuma şi se vor mai urma încă, deşteaptă aceleaşi simţiri, aceleaşi măreţe închipuiri, aceleaşi sentimente morale. Iată puterea educătoare şi moralizătoare a operelor lui Shakespeare. Înălţimea morală şi ideală a lui Shakespeare însuşi le dă puterea aceasta şi întrucîtva chiar marea lor putere artistică.

Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază spusă mai înainte, că înălţimea morală şi ideală a artistului îl va face să poată mai uşor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, aţîţarea nervoasă, inspiraţia într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălţimea morală şi ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiţie. Şi aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: „Pentru a face opere frumoase — zice Taine — singura condiţie este cea arătată de marele Goethe: «Umpleţi-vă mintea şi inima, oricît de largi ar fi, cu ideile şi sentimentele veacului vostru, şi opere mari veţi face»". [2] Aceste adînci cuvinte le-am putea completa în modul următor: „Umpleţi-vă inima şi sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simţirile, cu toată moralitatea

[1] *„Still it cried: «Sleep no more!» to all the house; «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more».*" (n.a.).

[2] *Philosophie de l'art*, vol. I, pag. 123—124 (n.a.).

veacului vostru, și opere artistice și moralizătoare veți produce".

•

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dînsele pentru a lumina unele din spusele noastre și cari au părut multora greșite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice și sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui și să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d. Maiorescu, dar și de unii din prietenii noștri. Unii din prieteni ne ziceau : ce au a face credințele politice cu scrierile literare ? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca și d. Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, mîne poate să rîză de conservatori și așa mai departe ; de asemenea și talentul lui poate să se dezvolte cît de mult ; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice." Nu știu ce opinie va avea d. Maiorescu, dar de prietenii noștri suntem bine încredințați că vor înțelege cît de mult greșeau. Dacă principiile arătate mai sus sunt adevărate, și despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală și morală este condiția de căpetenie pentru producerea de opere moralizătoare, dacă, în sfîrșit, pentru a face opere mari, se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales cînd opera are ca obiect viața politică și socială ? Ar fi încîtva încă de înțeles, dacă subiectul artistului ar fi viața privată, lăuntrică a omului, deși chiar atunci am avea multe de zis. Dar cînd un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e o absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo", ne zice d. Maiorescu. Da, perfect adevărat. Și cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator

religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operilor unui artist și asupra puterii lor moralizătoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. Puțin am putea să mai adăugăm în această privință la cele zise pînă aci. Pentru ca autorul să rîdă și să ne facă și pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deștepte rîs mai întîi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contimporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs și cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social ai cărui eroi sunt Inimă rea, Zița etc., n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu ; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Același lucru trebuie să spunem și în privința înălțimei morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălțimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sunt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai că se găsesc oameni cari nu pot să le înțeleagă. Asemenea este foarte lămurit lucru că satira, în *orice formă artistică* s-ar arăta, își lărgește lucrarea cuprinzînd viața politică și socială, și atunci idealurile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizătoare. Și iată de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu putință un rîs cu putere moralizătoare și educătoare, cînd artistul are idealurile în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artiști satirici aflători în împrejurări de altfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educătoare și moralizătoare, și chiar

va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă o dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare*. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați : poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatîrnați din punctul de vedere material ! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României ! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor ! Oh, nu, cu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite, cum rar se poate întîmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, cînd instituțiile cele noi nu-și arătaseră încă arama, cînd toți aveau iluzii mari, cînd prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimic în țară. E greu de cîștigat înrîurire mare în țara lui Molière, Alfred de Musset, Victor Hugo ; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decît al *Convorbirilor literare*. Așadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrîurire în țară, judecînd a priori, ar trebui să dea tonul întregei mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozeliți, să producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țărei, să fi făcut educația unei generații întregi. Cît de mult însă se deosebește acest tablou ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr ! Înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuie să fie și ce este în adevăr ? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea : Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate

energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, cari să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, dacă, prin concepțiunile sale, ar fi putut lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut cîștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieței de azi sfâșiau inima simțitoare a poetului, iar mîngîierea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mîngîiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris:

Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare strășnicie, atunci, atunci:

Dar șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Nimicirea înrîurirei și însemnătăței cercului literar al *Convorbirilor literare* este o lecție cu înțeles adînc, o lecție pentru toți cei cari știu a cugeta, și mai ales o lecție instruc-

tivă pentru acei cari ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l ţie cercul *Convorbirilor literare*. Acestor din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăşi şi iarăşi: „Umpleţi-vă inima şi sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente şi idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — şi opere însemnate, educătoare şi moralizătoare veţi produce".

PESIMISTUL DE LA SOLENI

Am vorbit de mai multe ori despre pesimism. Am arătat cît de serioasă și de dureroasă e această manifestație a spiritului omenesc, această boală a veacului, o boală care, de altmintrelea, nu e specială numai veacului nostru.

Dar e pesimism și pesimism, sunt pesimiști și pesimiști. Ca orice manifestare a spiritului omenesc, el are și o parte serioasă, foarte serioasă, dar are și o parte ridiculă.

Și sub numele de pesimism și de pesimiști încap o mulțime de categorii de noțiuni și de oameni cari au foarte puțin comun între ei.

Ar fi o lucrare foarte originală și foarte grea, pentru cel ce ar căuta să clasifice rațional pe cei ce sufăr de această boală. Fără a voi să facem noi clasificarea pomenită, îndrăznim numai a atrage luarea-aminte asupra a două grupuri de pesimiști, în cari socotim noi că ar încăpea mai toți. Cu alte cuvinte, credem că-i putem împărți în *pesimiști sinceri* și în *pesimiști papagali.*

Ca să nu fim rău înțeleși, aducem două-trei pilde din cari se va vedea pe cari îi numărăm în grupa întîia și pe cari în a doua. Iată un tînăr cu simțiri înalte, cu idealuri mărețe. El intră în viață plin de iluzii, plin de hotărîre de a se lupta, de a face să învingă idealurile sale. Dar viața începe a-i da lovitură după lovitură, arătîndu-i cît a greșit în unele așteptări, cît de mult s-a încrezut în puterile sale, cît de puțin a socotit mărimea puterei dușmane. Lovituri după lovituri îi cad pe cap, tînărul cade ostenit, deznădăjduit, își pierde încrederea în idealurile pentru cari s-a luptat, părăsește cîmpul de luptă, nu mai

are încredere nici în sine, nici în alţii, ba chiar pierde încrederea pînă şi, dacă nu în dreptate, dar cel puţin în putinţa de a o face biruitoare, şi cu glas trist şi zdrobit, icoană adevărată a stărei lui sufleteşti, repetă amarele cuvinte : „În zadar ! Toate-s în zadar ! Nedreptatea e veşnică, ca şi omenirea : a fost, este şi va fi ; lumea va rămînea pururea o vale de lacrimi şi de deznădejde, şi orice am face, în zadar va fi ! Nedreptatea şi suferinţa sunt ca o hidră cu sute de capete ; taie unul şi alte două cresc în locu-i încă mai grozave. Şi eu am avut iluzii, şi eu m-am luptat, dar văd că toate-s în zadar !" Iată un pesimist sincer. Se înţelege că nu-i acesta idealul nostru. Dimpotrivă, noi avem cu totul altul : un om care, căzînd în luptă, se ridică iarăşi cu puteri nouă, cu hotărîre nestrămutată de a se lupta înainte ; un om care, chiar învins ori pierind, nu-şi pierde nădejdea în dreptatea şi în bunătatea cauzei pentru care se luptă ; un om care, chiar în ceasul de pe urmă, cu buzele învineţite, uitîndu-se în faţa morţei, va repeta celor de prinprejur cel mai mare, mai plin de înţeles, mai nobil cuvînt al limbei omeneşti : *înainte !* Iată idealul nostru. Dar deşi pesimistul sincer de care am vorbit nu-i idealul nostru, cu toate acestea ştim să preţuim un om sincer. Ştim că nu e dat fiecăruia a fi aşa cum am dori noi. Pentru asemenea pesimist, prin urmare, nu putem avea decît simpatie, nu putem decît să-l plîngem.

Dar iată alt tip. Iată un fecior de bani gata. Viaţa lui şi-a petrecut-o fără să ştie nici ce-i munca, nici ce-i nevoia. Caracter moale, slab, minte de rînd, inimă şi simţiri mici. Fie de modă, fie pentru a-şi gîdila nervii şi iubirea de sine, tînărul nostru, binenţeles, numai cu vorba se face apărător grozav al ideilor şi idealurilor celor mai înaintate. În închipuirea-i, şezînd în casă, el se crede mîntuitorul lumei. El, tînărul cutare, va ferici lumea, va răsturna ordinea de lucruri păcătoasă, va pune alta în loc. Popoarele îl vor înălţa ; iar istoria va pune lîngă numele lui cuvintele : marele, nobilul, genialul cutare. Intrînd însă în viaţă, tînărul nostru bagă deodată de samă că lucrul nu-i aşa de simplu cum visa el de-acasă, că zidurile duşmane nu se iau, nu cad ca ale Ierihonului, numai prin cîntece. La cea dintîi lovitură, voinicul nostru se dă înapoi. Toată moliciunea caracterului, lipsa de adîncime în sentimente, creşterea greşită se arată pe dată şi, după scurtă vreme, vezi pe eroul nostru cu un locşor bun, cu lefşoară grasă, trăgînd nădejdea deputăţiei. Iar pentru a-şi împăca microscopica-i conştiinţă : după un *dejun* îmbel-

sugat cu prietenii, ori întîlnindu-se cu un tovarăş de altădată, cu care vorbea împreună în vremile trecute despre „visurile frumoase ale tinereţei", cum zic poeţii, tînărul nostru se va tîngui cu glas melancolic : „Ce vrei, frate ! Viaţa-i plină de ticăloşii ! Ce putem noi împotriva păcătoşeniei şi a suferinţei cari-s veşnice ca şi viaţa ? Am avut şi eu iluzii, m-am luptat, dar m-am încredinţat că toate-s în deşert, şi bine a zis Leopardi :

«Four che il nostro dolor,
...Arcano e tutto.»" [1]

Iar a doua zi, leopardistul nostru se duce să vîneze o fată cu zestre mare şi un socru cu trecere şi cu spete zdravene. Dacă tipul dintîi este al unui *pesimist sincer*, al doilea e de bună samă al unui *pesimist papagal*.

Să luăm altă pildă. Un tînăr cu sentimente nestricate, cu inima iubitoare, fierbinte, încrezătoare, se îndrăgosteşte de o fată care îl iubeşte de asemenea, ori cel puţin zice că-l iubeşte. Tînărul se însoară. Încrezător şi iubitor, el îşi pune toată iubirea şi încrederea în femeia iubită. Dar iată-l că printr-o întîmplare află adevărul îngrozitor : femeia pe care o iubea aşa de mult îl înşală mişeleşte, calcă în picioare şi marea lui iubire şi nemărginita lui încredere. O furtună groaznică de acest soi se încheie prin ucidere ori prin sinucidere, ori cel puţin prin o ruinare a sistemului nervos al omului ale cărui sentimente înalte au fost călcate şi pîngărite. Nu-i de mirare, se înţelege, ca tînărul nostru, după asemenea furtună a vieţei sale, să rămîie veşnic melancolic, să socoată trădarea în viaţă ca regulă şi nu ca excepţie, să repete amarele aforisme ale lui Schopenhauer împotriva femeilor, într-un cuvînt, nu-i de mirare ca un asemenea om să ajungă pesimist din optimist, cum era poate. Iată însă alt tînăr, care are mai multă închipuire decît iubire, mai multă obrăznicie decît caracter şi minte. Încredinţat, Dumnezeu ştie pentru ce, că are drept asupra iubirei tuturor femeilor pe cari îşi va pune ochiul, acest tînăr prinde dragoste pentru o fată pe care a văzut-o de-abia, cu care n-a vorbit decît două-trei cuvinte la vreun bal. Atît îi destul pentru a socoti că domnişoara cutare îi datoreşte iubire şi credinţă. Se întîmplă că domnişoara e cu totul de altă părere şi se mărită cu altcineva ; tînărul nostru

[1] „În afară de durerea noastră,
...Înşelăciune e totul" (it.).

se simte jignit, cade în melancolie, vorbeşte de neant, de *„gentillezza del morir“* [1] a lui Leopardi ; ori repetă cuvintele lui Schopenhauer : „Dobitocia nu strică lîngă femei. Dimpotrivă, geniul mai degrabă ar putea fi neplăcut, ca o monstruozitate“. Şi geniul nostru se uită în vremea aceasta în oglindă, să vadă dacă melancolia îi şade bine. Acesta e un *pesimist papagal.*

Din aceste două pilde vor vedea cititorii noştri ce înţelegem noi prin pesimişti papagali. Pesimiştii papagali sunt mult mai numeroşi decît ceilalţi. Un slujbaş dat afară pentru că nu-şi împlinea datoria, un ofiţer care n-a primit o decoraţie aşteptată, un student care a căzut în examen — vorbesc de marele neant, de genialul Schopenhauer, care „bine a zis ce a zis...“ ; dar fiindcă Schopenhauer n-a zis nimica nici despre trecerea examenelor, nici despre necăpătarea de decoraţii, şi mai ales fiindcă indivizii în chestie nici n-au gîndit să-l fi citit, de aceea citaţia se încheie în „bine a zis ce a zis...“

Mantia lungă, pălăria cu pană, melancolia lui Hamlet, fac prea mare întipărire asupra domnişorilor din lumea aşa-zisă bună, pentru ca domnişorii să nu se apuce să maimuţărească pe prinţul Danemarcei, repetînd înaintea oglinzii, ca să vază dacă vor fi destul de interesanţi : *„To be or not to be, that is question !“* ori declamînd cu glas jalnic înaintea unei domnişoare : *„La mînăstire ! La mînăstire !“*

Dacă fetele din pensionat beau oţet pentru a fi mai galbene şi a părea astfel mai interesante, pentru cuconaşi locul oţetului îl ţine pesimismul.

A doua pricină, care de asemenea contribuieşte la înmulţirea neamului pesimiştilor papagali, este că el e o mască sub care se ascund o mulţime de păcătoşi. În adevăr : să luăm ca pildă ţara noastră şi anume vremurile trecute, cînd cuvîntul pesimism nu se strecurase încă pe la noi. Atunci un tînăr care-şi petrecea nopţile în crîşme, bînd, se numea beţiv ; un desfrînat se numea ştrengar, crai, om stricat ; unuia care înşela ori nenorocea o fată, îi ziceau ticălos ; acuma, nu. Astăzi un tînăr venind de la crîşmă, *café chantant*, ori de la casa de prostituţie, se uită la cartea lui Schopenhauer pe care o are pe masă, şi repetă : „O, tu, mare între cei mari !“ şi se cheamă că-i pesimist. În adevăr, nepreţuit cuvînt ! Mai înainte tică-

[1] „Plăcerea de a muri“ (it.)

losului îi ziceai verde şi lămurit ticălos ; acuma, nu ; tînărul e pesimist ! Cititorii noştri, negreşit, au băgat de samă că pesimiştii papagali nu samănă unii cu alţii şi că ar fi nevoie să-i mai împărţim şi pe dînşii în *nevinovaţi* şi în *ticăloşi şi răi* (*mauvais drôles*). Pentru a nu osteni însă pe cititori, vom lăsa la o parte clasificarea pesimiştilor papagali, care ne-ar duce prea departe.



Pesimiştii au fost de multe ori zugrăviţi în literatura europeană ; o încercare de acest fel s-a făcut şi în literatura noastră atît de săracă în lucrări originale. Această încercare a fost făcută în romanul *În faţa vieţei* de d-l Duiliu Zamfirescu, tînăr scriitor nu lipsit de talent. Romanul a fost scris cu teză, şi anume pesimistă ; eroul e un schopenhauerian.

Înainte de a analiza lucrarea literară a d-lui Duiliu Zamfirescu, vom face o observaţie care ne va fi de mare folos pentru a pricepe eroul şi romanul. Un artist care ar voi să trateze pesimismul în lucrarea sa, să ne zugrăvească un tip de pesimist, trebuie neapărat să ştie a face deosebire, să înţeleagă prăpastia între pesimiştii sinceri şi între cei papagali. În adevăr, să presupunem că un scriitor ar voi să ne zugrăvească un pesimist sincer. Dacă are talent, va face să treacă înaintea noastră tabloul trist al înlănţuirei de cauze cari lucrînd asupra unui caracter cinstit, simţitor, ales, dar fără mare tărie, îl azvîrl în rîndurile pesimiştilor. Totodată autorul ne va înfăţişa tragedia ce se petrece în sufletul acestui om, acel amar nesfîrşit care îi sfîşie inima, acel deşert grozav care i se formează în minte şi acea nemulţămire de sine şi de alţii care omoară cele mai bune sentimente omeneşti. Dînd un astfel de tablou trist şi adevărat, artistul, fără să vroiască, va face pe public să compătimească şi poate chiar să aibă oarecare respect pentru acest om nenorocit. Zugrăvindu-ne un pesimist papagal, artistul va face iar să ne treacă pe dinainte o înlănţuire de pricini, cari lucrînd asupra unui caracter moale şi stricat, asupra unei minţi mărginite, dar cu multe pretenţii, îl vor face pesimist papagal. Totodată autorul ne va înfăţişa comedia ce se petrece în sufletul pesimistului. Acea deşertăciune a inimei şi a minţei, acele pretenţii prea mari cari atît de puţin se potrivesc cu puterile individului şi cari cresc,

pentru că el cată să se facă pe sine şi pe alţii să creadă că e nemulţămit, că este pesimist. Daca artistul va avea destul talent, destulă putere de ironie, va izbuti a stîrni rîsul publicului împotriva eroului său, şi poate chiar dispreţul meritat.

Să presupunem acuma că un scriitor, avînd pentru romanul ce face, ca material, pesimismul papagalicesc, iar ca erou un ins pătimaş de această boală, nu-şi va înţelege eroul, şi-l va lua drept pesimist sincer. Poate cineva să-şi închipuie ce încurcături, ce balamuc va căşuna o astfel de neînţelegere, sau mai bine de înţelegere pe dos a subiectului ? Cea mai păgubitoare urmare a unei astfel de greşeli va fi că psihicul, viaţa năuntrică a eroului va rămînea pentru scriitor carte închisă cu şapte peceţi. Gîndind că are de descris un pesimist sincer, autorul va căta în eroul său însuşirile potrivite pentru un asemenea caracter ; aceste însuşiri neaflîndu-se însă, se înţelege că nu le va putea zugrăvi în tablou-i artistic, şi scriitorul va fi silit a ne tot spune că individul d-sale e bun, nobil, simţitor şi altele de acestea. Acest mijloc va avea multe neajunsuri. Mai întăi laudele vor fi mincinoase, de vreme ce eroul nu va fi nici bun, nici nobil, nici simţitor. Al doilea, aceste recomandaţii nu se vor potrivi de loc cu faptele papagalului (se înţelege, dacă autorul are destulă pricepere şi destulă putere de observaţie, pentru a nu face pe erou să îndeplinească fapte pe cari în adevăr nu le-ar face) ; în sfîrşit al treilea neajuns va fi că romanului îi va lipsi o însuşire pe care noi, publicul, suntem în drept a o cere, adică romanul va fi plin de laude... cari n-ar fi trebuit spuse chiar de-a dreptul, ci s-ar fi cuvenit ca din faptele eroului, din vorbele lui şi din toată economia lucrărei literare să iasă la iveală aceste însuşiri.

Alt neajuns simţit va fi lucrarea demoralizătoare ce romanul va avea asupra unor cititori. În adevăr : să presupunem că eroul nostru, un pesimist papagal din subîmpărţirea celor ticăloşi, va face vro blăstămăţie ; autorul, luîndu-l drept pesimist sincer, ne va vorbi de sentimentele lui nobile, de inteligenţa lui înaltă, şi altele de acest fel... Fiecare poate să-şi închipuie ce înrîurire morală poate să aibă, mai ales asupra tinerilor, o astfel de scriere. Am putea să mai găsim încă multe alte neajunsuri, izvorîte din această greşală de căpetenie a artis-

nului, dar ajung şi atîtea, mai ales că nu voim să ne prea depărtăm de romanul d-lui Zamfirescu.

*

Am spus că romanul *În fața vieței* este scris pe teza pesimismului, iar eroul e un schopenhauerian. Autorul grămădeşte toată luarea-aminte asupra persoanei de căpetenie, asupra pesimistului, toată lumea cealaltă nu e pusă decît ca o garnitură pentru a scoate la iveală caracterul eroului. De aceea şi noi ne vom ocupa mai mult de dînsul, urmărindu-l pas cu pas în toată întinderea romanului. În această călătorie, vom vedea strălucitele isprăvi ale eroului şi ni se vor arăta toate însuşirile bune şi rele ale romanului.

Persoana de căpetenie a lucrării d-lui Zamfirescu este Eugeniu Soleanu, tînăr dintr-o familie boierească din Moldova şi care plecase la Paris pentru a învăţa. În anii dintîi, ne spune autorul, Eugeniu mîncă multe parale şi făcu puţină treabă. De la al treilea an însă, fie că se săturase de petreceri, fie că natura sa mîndră şi cu totul superioară simţise nevoia de a se împărtăşi din acea dătătoare de viaţă care se cheamă învăţătură... se apucă de lucru. Aşadar, de la cel dintăi cuvînt al autorului despre erou, ni-l recomandă ca o natură mîndră şi cu totul superioară. Această recomandaţie se repetă mai la fiecare pagină. Aşa, după ce ne spune că Soleanu era „natură... mîndră şi cu totul superioară", puţin mai jos ne înşiră : „Neîncrederea în sine care, la o vîrstă oarecare, stăpîneşte naturele cele mai superioare..." etc. La pagina a doua ni se spune că „la douăzeci şi şase de ani, Eugeniu Soleanu era un om întreg" ; cuvintele „om întreg" sunt subliniate în text. Soleanu avea „cunoştinţi temeinice", atît de temeinice încît, cînd a vorbit înaintea societăţii geografice din Paris şi a fermecat acea societate, a fost felicitat de preşedintele ei şi în urma acestei izbînzi, „toată colonia română recunoscu în Soleanu pe şeful ei". „Natură... mîndră şi cu totul superioară", „om întreg", „cunoştinţi temeinice", „şeful recunoscut al coloniei române" şi altele, şi altele. Cum văd cititorii, n-avem a face cu un om de rînd, ci cu un om mare, deosebit ; cel puţin aşa ni-l recomandă autorul. Ce-ar ajunge eroul nostru cu asemenea însuşiri grozave nu ştim, poate ar fi pus în mirare Franţa, ori chiar Europa întreagă ; dar întîmplarea a voit altfel.

Pe cînd începea examenul de doctorat, Soleanu primeşte o scrisoare de la tată-său ca să se întoarne în ţară, pentru că e ruinat şi nu-i mai poate trimite cîte cinci sute de lei pe lună. Această ştire, negreşit nu tocmai îmbucurătoare, produce asupra eroului nostru o înrîurire care nu se potriveşte de loc cu un caracter mîndru şi superior : eroul plînge ca un copil, pentru că nu poate să aibă cinci sute de lei pe lună ca să-şi treacă examenele ! „Lacrămile îl podidiră şi plînse cu capul în mîni cîteva minute. Această fire semeaţă cu ea însăşi şi blîndă cu alţii, avu un moment de teribilă răscoală contra destinului.

. . . .

Se sculă după scaun, liniştit puţin prin lacrămile ce le vărsase şi-şi ridică capul, avînd aerul de a privi pe cineva drept în faţă.

— Aşa începem ?... Foarte bine ! Vom vedea cine va birui."

Această scenă — cu plînsete, cu „teribilă răscoală" contra soartei, chipul cum porneşte ca Marlborough împotriva unor duşmani nevăzuţi şi fraza : „Vom vedea cine va birui" şi toate pentru că papa nu mai poate să trimeată cinci sute de lei pe lună — s-ar potrivi minunat la vreun băieţelul mamei, îngîmfat, prost, fără pic de caracter. Dar pentru un *om întreg, mîndru*, cu totul superior, şeful recunoscut al coloniei române etc., etc. scena aceasta este absolut cu neputinţă.

Cu toată răscoala împotriva soartei, trebuie să plece pesimistul de la Soleni : se vede că a arăta pumnul la toată lumea, a porni la luptă cu duşmani neştiuţi, rostind fraze à la Cezar, ori à la Alexandru Macedon : „Vom vedea cine va birui" era mai uşor decît a găsi hrana zilnică pe cîteva luni, pînă la trecerea examenului. Soleanu se duce să-şi ia ziua bună de la prieteni, şi în drum trece pe la „una din acele gentile păpuşi de care e plin Parisul, care-i mîncase foarte mulţi bani..." Faptul că Soleanu a mîncat foarte mulţi bani, storşi cine ştie cum din ţară, cu o păpuşe gentilă din Paris, nu micşorează întru nimic respectul autorului pentru cavalerul de la Soleni, şef recunoscut al coloniei române din Paris. Zouzou, astfel se numea păpuşa lui Soleanu, aflînd că o lasă, îl dă afară insultîndu-l cum urmează : „...Tu nu eşti decît o canalie, ca toţi românii !" Soleanu, care ar fi putut să sufere dacă l-ar fi numit pe dînsul canalie, şi anume pentru că avea „o fire semeaţă cu ea însăşi şi blîndă cu alţii", nu putea însă suferi să se batjoco-

rească toată colonia română, al cărei cap era el; deci luînd poziție cum se cuvine în asemenea împrejurări, ține logosul ce urmează, așa de potrivit cu împrejurarea, ca și discursurile înflăcărate de dragoste rostite de Don Quijotte, înaintea unei slujnice pe care o lua drept o prințesă: „Doamnă, te poftesc să nu insulți în mine pe români, căci față cu o femeie ca d-ta, n-aș putea să-i răzbun". Se înțelege că Zouzou nu pune nici un temei pe asemenea fraze naționale și dă pe eroul de la Soleni afară. Plecînd de la gentila păpușică, Soleanu, în loc de a pricepe cît de caraghios era, în loc să-i fie scîrbă de sine, se scîrbește de lume și începe a gîndi: „Dar oare, dacă lumea, în mare parte, n-ar fi decît un macrocosm de Zouzou?" Pe drum, Soleanu se întîlnește cu prietenul său, francuzul Borel, care, aflînd de nenorocirea cavalerului nostru, și văzîndu-l atît de deznădăjduit, îl poftește la prînz și-i dă apoi o scrisoare, luîndu-i cuvîntul că o va despecetlui numai atunci cînd va cădea în cea mai mare deznădejde.

Am pomenit de scrisoarea aceasta fiindcă-i menită, cum vor vedea cititorii noștri, a juca un rol important în viața lui Soleanu. Venind acasă la Soleni, pesimistul face cunoștință cu Elena Marțian, nevasta acelui tovarăș care ruinase pe tatăl lui Soleanu. Elena Marțian are de la d-l Duiliu Zamfirescu rolul de eroina romanului. Cum se face în asemenea împrejurări, Soleanu îndrăgește pe Elena, și ea pe dînsul, lucru cu atîta mai firesc cu cît, după spusele d-lui Zamfirescu, Elena e o natură superioară ca și Soleanu, și, cum spune înțelepciunea noroadelor, cei ce se asamănă se adună. La întîia întîlnire, eroul nostru și viitoarea eroină a romanului întrebuințează niște fraze cari se par autorului pline de duh, dar cari în realitate sunt lipsite de orice însemnătate. Mai pe urmă, încep amîndoi o discuție filozofică asupra întrebării: „Dacă omul trebuie să cugete la ce face, ori ba". Elena zice că da, iar Soleanu care, se vede, n-a cugetat vreodată la ce făcea, zice că nu; iar cînd se termină discuția, pe eroul nostru îl apucă pe neașteptate pesimismul: „Nebuno, își zise el în sine, cît de rău faci că mă readuci la hotărîrea mea!... Da, ai dreptate, în lume numai mintea trebuie să împărățească! A! dacă mă silești să-mi învălui inima în cauciucul indiferenței, voi începe chiar de astăzi. Atîta mai rău pentru cei ce îmi vor ieși în cale."

Cavalerul pare a fi apucat de ducă-se pe pustii, pare a fi stăpînit straşnic de boala pesimismului, întocmai cum alţii pătimesc din vreme în vreme de burtă; şi în vremea furiei amenință, naiba ştie pe cine, porneşte împotriva unor duşmani necunoscuţi, ca Don Quijotte împotriva morilor de vînt şi, ca Don Quijotte, rămîne tot el biruit. După asta se amestecă între musafirii domnului Marţian şi începe o discuţie în care încurcă pe toţi cei de faţă, îi prosteşte de tot. Nu-i vorbă, pe noi nu ne-a crezut vrednici a fi de faţă la acea discuţie, dar dacă autorul ne încredinţează că pe toţi i-a prostit, noi n-avem decît să-l credem. Se înţelege că după atare biruinţă, d-na Marţian a trebuit să moară de dragoste după cavalerul nostru. Întîmplarea face că însăşi Elena îi mărturiseşte focul ce a coprins-o. Se ştie că în romanurile cavalereşti, un erou, ca să ajungă stăpîn pe regina inimei sale, trebuie sa facă vreo vitejie mare, să scape pe iubita din vreo primejdie grozavă, şi atunci, drept mulţumire pentru fapta vitejească, urmează în romane o scenă care se termină cu mai multe rînduri de puncte. Soleanu face şi el o faptă mare: la o preumblare cu Elena în pădure, omoară un urs năstruşnic şi-l doboară cu puşca încărcată pentru prepeliţe (numai cu ploaie, spune autorul !). La întoarcere, după această întîmplare, Elena nu-şi mai poate stăpîni iubirea şi zice: „Ce frumos ! cît eşti de nobil ! cît eşti de mare pentru mine !" Soleanu cade în genunchi înaintea ei, dar Elena, venindu-şi în fire, se smulge din braţele lui şi fuge în odaia de alături. Eugeniu, rămas în genunchi în mijlocul casei, înaintea scaunului deşert, într-o stare puţin de dorit, nu-i vorbă, e apucat pe dată de pesimism, care îi vine totdeauna la vremi de cumpănă. „A !... slăbiciune omenească !... te voi ridica mai presus de tine însăţi, sau... te voi omorî !" Grozave cuvinte, mai ales în gura eroului de la Soleni, care cu un ceas în urmă omorîse cogemite urs, numai cu ploaie de ucis prepeliţe. Scena care urmează e atît de caracteristică, încît o tipărim întreagă :

Elena se întoarce, îi întinde lui Soleanu mîna, el nu vrea să o primească. „Cînd ai şti !... îi zise ea clătinînd din cap. Ai dreptate să fii supărat. Îţi datoresc viaţa şi nu pot să-ţi dau nimic... Ba da, vrei să te iubesc ca pe un frate ?..." Omul nostru superior, care şi-a făcut educaţia morală la Zouzou, la păpuşile gentile din Paris, fireşte, nu înţelege astfel de

fleacuri, ca iubirea de frate; iar cuvintele „nu pot să-ţi dau nimic" îl înfurie pînă-ntr-atîta, încît ţine iarăşi un logos, ca şi cel ţinut la Paris înaintea păpuşei Zouzou:

„— Destul, doamnă!... zise el cu oarecare vehemenţă. Crezi că ţi-am dat viaţa — foarte bine. Nu-ţi cer nimic în schimb.

— Eugeniu — îi zise ea — o ultimă rugăciune. Vino mîne la mine la patru ore să mă vezi.

— Mă voi supune, doamnă.

Ieşi.

— E a mea! îşi zise..."

Am putea să ne oprim aici, dar datoria de critic ne sileşte să mergem mai departe, cu atît mai mult cu cît autorul tot nu înţelege boala eroului său.

După scena citată, autorul ne arată deodată şi adîncimea sa filozofică şi chipul cum pătrunde pe Soleanu.

„Era un colţ în fundul sufletului său — ne spune d-l Duiliu Zamfirescu despre pesimistul de la Soleni — care, oricît de mic, ascundea o comoară de nesfîrşită bunătate, un recipient legat prin firul vieţii sale cu natura cea mare, cu fluidul planetei pe care trăia, care primea noţiunea acelui colosal *«to be»* dinafară şi care, în microcosmul său, se manifesta printr-un fel de acţiune pozitivă, constructoare dacă s-ar putea zice."

Foarte adînc şi foarte lămurit, şi mai ales foarte potrivit pentru natura egoistă şi superficială a lui Soleanu. Se înţelege că Soleanu, care cu atîta triumf a zis: „E a mea", s-a dus a doua zi ca să-şi primească răsplata faptei vitejeşti, omorîrea ursului cu ploaie menită pentru prepeliţe. Aici îl aşteptau atîtea neplăceri, că de ar fi ştiut bietul pesimist, nici dracul nu-l mai aducea pe acolo.

Mai întîi Elena, ca răsplată pentru faptele cele vitejeşti cu ursul, îi făgăduieşte pe fiica ei Lya, copilă de unsprezece ani. Să nu crează cetitorii că glumim. Elena, această femeie superioară, după spusele d-lui Zamfirescu, face o asemenea propunere sălbatică. Ea îi spune că, pentru a-i arăta cît îl iubeşte, va creşte pe Lya, o va face femeie desăvîrşită, o va învăţa să aibă un cult către eroul Soleanu, şi pe urmă i-o va încredinţa plocon.

Mai mult decît atîta, ea a ţinut să facă o asemenea făgăduinţă în faţa copilei. Această faptă, care s-ar potrivi foarte

bine unei femei din mijlocul Africei, în ochii autorului cît și în ai lui Soleanu nu scade întru nimica superioritatea de caracter a Elenei. Soleanu, deși nu vrea să primească ploconul, rămîne însă fermecat de entuziasm pentru mamă, îi sărută mîna, repetînd încet : „Adio, adio !" Tocmai în vremea acestei scene sentimentale, aduce naiba pe Marțian, care găsește această întîlnire foarte suspectă, azvîrle pe eroul nostru, pe această fire semeață și mîndră, în ușă „cu atîta putere... încît o sparse" ; iar omorîtorul de urși, dat afară în asemenea hal, e apucat de pesimism : „A !... aceasta e lumea ?... Foarte bine".

În adevăr, era și de ce să fie nemulțumită această fire mîndră și semeață ! Oamenii, cînd se supără tare, azvîrlă în ușă cu o carte, cu un pahar, cu o cizmă ; dar Marțian, în loc de cizmă întrebuințează, pentru a arunca în ușă, tocmai pe ex-șeful coloniei române din Paris, și încă atît de straşnic, „încît o sparse" (adică pe ușă, nu pe Soleanu, ceea ce dovedește că eroul era om solid).

A patra zi după această întîmplare nenorocită, pesimistul plecă la București. Acolo, după spusa d-lui Duiliu Zamfirescu, eroul nostru capătă în curînd mare putere la ministrul de externe, care nu făcea un pas fără sfatul lui Soleanu. Toate persoanele ce ne trec pe dinainte la București nu-s decît o garnitură pentru a ne face să pricepem mai bine pe Eugeniu, pesimistul de la Soleni. Astfel, Zoe Fanini, nepoata ministrului Mavropani, se arată ca o umbră, apoi se otrăvește și scrie înainte de a muri un răvaș lui Soleanu, spunîndu-i că el e unicul om, din toți cîți a văzut, de a cărui părere îi pasă. Scrisoarea se termină cu o frază care arată că și Zoe e pesimistă : „Călătoare de acum, mă duc să-ți pregătesc norul de uitare, cu care, azi sau mîine se învăluie tot ce a avut nenorocirea de *a fi.* — Adio !" Pentru cei cari nu cunosc limba pesimiștilor trebuie să spunem că : *a fi,* subliniat în text, se traduce englezește prin acel *„to be"* cu care Hamlet începe vestitu-i monolog pesimist, și pe acest *„to be"* îl întrebuințează toți băieții cască-gură pentru a arăta că-s grozavi. Se înțelege că Zoe Fanini este o natură superioară, iar dacă în roman nu face vreo blestemăție, cum au nărav naturile superioare recomandate de autor, apoi faptul se pricepe ușor dacă ne gîndim că nici n-a avut cînd, de vreme ce, după cum am zis, Zoe numai se arată pentru a se otrăvi. Sunt două scene, ori două episoade din viața bucureșteană a lui Soleanu, pe

cari le vom atinge pentru că dau cea din urmă caracteristică a eroului de la Soleni şi sunt caracteristice pentru autor şi pentru roman.

Amîndouă fac parte din intriga amoroasă între Soleanu şi Adelaida Mavropani, femeia ministrului. Această femeie isterică, stricată, întîlnindu-se la bal cu Soleanu, îi şi face declaraţie de iubire, i se agaţă de gît. Pesimistul nostru nu vrea iubirea acestei isterice şi, ca un alt Iosif, fuge de ispită, lucru de altmintrelea uşor de înţeles după lecţia primită de la Marţian. Lui Soleanu îi vin gînduri virtuoase: „Trebuie să fiu o canalie cu vîrf, ca să mă iau după poftele acestei femei. Bărbatul său mă ţine că-i sunt prietin...", iar după cîteva zile pesimistul papagal cade în cursele Adelaidei, ale acestei desfrînate pe care o ştie că a fost pricina otrăvirii Zoei şi e nevasta unui om care îi era prieten şi pe care-l socotea cu drept cuvînt binefăcătorul său. De altmintrelea, înainte de această faptă frumoasă, nu uită să ţină Adelaidei un discurs plin de indignare: „...m-aţi coborît în stima mea proprie; m-aţi dezgustat de mine, doamnă, şi v-asigur, cine nu mai găseşte indulgenţă pentru faptele lui nici în propria sa bunătate, e un om cu desăvîrşire căzut". Iar cinci minute după acest discurs, atît de frumos, e amantul Adelaidei, neputînd rezista înaintea unui „picior mic, prins într-un pantof".

Fireşte că şi după această faptă vrednică de o „canalie cu vîrf", cum singur zisese, Soleanu tot rămîne om superior, o dată ce era pesimist, se vede. Nepreţuit cuvînt!

Iată ce ne spune autorul despre Soleanu, după ce ne-a istorisit cum a ajuns amantul Adelaidei: „Pe masa lui de lucru stau întinse o mulţime de ziare şi de broşuri, peste care iubitu-i Schopenhauer se odihnea ca un suveran. Soleanu se uită la el cu un zîmbet trist, care părea a zice: «Cît eşti de drept şi de mare! Minciună şi durere e totul!»". Repetăm: înainte, un ticălos era un ticălos fără multă încurcătură, acuma e pesimist.

Al doilea episod e şi mai caracteristic. După cîteva luni de trai cu Adelaida, după serile trecute „în cele mai adînci voluptăţi", Soleanu într-o zi găseşte o scrisoare a lui Mavropani către nevasta lui, şi se încredinţează că bărbatul ştia de legătura între Soleanu şi Adelaida, şi că-i lasă în pace pentru că ea îi dădea voie să se folosească de zestre. Faptul a făcut asupra lui Soleanu aşa înrîurire, încît îi vine greaţă de Ma-

vropani, de lume în total şi chiar de sine însuşi. Luminîndu-i-se pentru scurt timp mintea, începe a înşira, chiar Soleanu singur, toate ticăloşiile cîte le-a făcut: de la Paris unde, sub cuvînt că are talent, ruinase pe tată-său, pînă la viaţa din Bucureşti, unde fu amantul nevestei prietenului său, pricina morţei Zoei şi altele de acest soi. Aşadar, eroul de la Soleni hotărăşte a se împuşca, încarcă pistolul şi caută petiţă, cînd — dă peste scrisoarea lui Borel, dată, cum ştim, încă de la Paris. Înainte de a se împuşca, Soleanu se pune să o citească. Scrisoarea lungă, plictisitoare, plină de filozofie nouroasă, face pe acest pesimist să-şi schimbe părerea. După citirea răvaşului, „Soleanu îşi ridică capul... În ochii lui strălucea o viaţă nouă, puternică. Părea transfigurat. Deschise fereastra, luă pistolul şi-l descărcă în aer."

Două întrebări se vor naşte în mintea fiecărui cititor la această scenă. Întîi: de ce scrisoarea lui Mavropani a făcut aşa de grozavă întipărire asupra lui Soleanu? Mavropani se arată printr-însa un ticălos! Foarte adevărat. Dar în timpul din urmă pesimistul nostru ştia foarte bine cît cîntărea Mavropani. Scrisoarea trebuia deci să facă mai degrabă altă înrîurire, uşurînd conştiinţa bolnavă a lui Soleanu. În adevăr, infamia legăturei dintre dînsul şi Adelaida stătea mai ales în aceea că înşelau pe bărbat; pentru acest fapt, cavalerul de la Soleni se numise singur „canalie cu vîrf"; văzînd dar că Mavropani nu era înşelat, că ştia tot, trebuia să-şi simtă conştiinţa uşurată şi nu încă mai apăsată. Al doilea: dacă Soleanu era în adevăr atît de hotărît să se omoare, cum putea scrisoarea lui Borel să-i schimbe aşa de iute hotărîrea? Această scrisoare plină de fraze pretenţioase, mai curînd ar fi putut să facă pe un om hotărît a trăi să-şi schimbe ideea, dar nu să împiedice pe unul care avea şi alte pricini de a părăsi lumea. Şi cu toate acestea, observările autorului sunt adevărate. Soleanu a putut să rămîie foarte nemulţumit după citirea scrisorei lui Mavropani; putea să ia hotărîrea de a se împuşca; putea şi trebuia chiar să-şi schimbe hotărîrea, după citirea răvaşului lui Borel. Deosebirea este că toate acestea sunt fireşti, numai dacă înţelegem pe Soleanu aşa cum îl pricepem noi, iar nu cum vrea autorul. Soleanu, elevul păpuşilor gentile de la Paris, trebuia de bună samă să găsească mare nemulţumire în legătura cu Adelaida. Nu că o iubea. Stors de puteri prin viaţa cu fel de fel de Zouzou la Paris,

el nu era în stare să iubească; dar legătura aceasta îi gîdila deşertăciunea, îi îndestula sentimentele josnice şi lăudăroşia. Amant nevestei ministrului, să înşele pe bărbat, să puie coarne excelenţei-sale... iată destul de temeinice pricini de mulţumire pentru îngîmfarea prostească a unui Soleanu, pentru a face legătura de ajuns de preţioasă. Scrisoarea lui Mavropani care arăta că excelenţa-sa nu era înşelat de loc, că ştia tot, a dat o lovitură deşertăciunei pesimistului nostru, a făcut din o legătură plină de şic, un lucru foarte neînsemnat, şi iată de ce s-a simţit Soleanul nostru atins. Deci nu a început să se trezească în omul nostru simţul moral, ci îngîmfarea şi micimea de suflet l-au aţîţat. Scîrba ce simte cavalerul nostru şi învinuirile ce-şi face el singur, sunt asemenea bine observate. Stors de putere nervoasă prin viaţa destrăbălată de la Paris şi prin nopţile petrecute în „adînci voluptăţi" cu Adelaida, jignit prin răvaşul lui Mavropani, se poate foarte bine ca Soleanu să fi ajuns a se învinui. Cu atît mai mult că Soleanu şi toţi cei de sama lui înţeleg foarte bine că faptele lor sunt nemorale; dar inima lor stricată nu simte toată grozăvenia nemoralităţei lor, de aceea toate învinuirile ce-şi fac sunt foarte puţin sincere; chiar atunci, în adîncurile sufletului lor, este o fiinţă păcătoasă care parcă ne strigă: „Vedeţi cum mă învinovăţesc eu singur, aşa-i că-s om superior, aşa-i că samăn cu Byron, Musset, Leopardi!" Se înţelege că în timp ce se învinuieşte pe sine şi pe alţii, unui Soleanu i-ar putea veni şi gîndul de a se împuşca. Dar această hotărîre nu poate fi mai adîncă decît înseşi învinuirile. În fundul sufletului, acelaşi omuleţ deşert şi de nimica, plin de egoism, ne strigă, în timp ce Soleanu îşi încarcă pistolul: „Vedeţi ce om superior sunt eu? Mă hotărăsc a-mi curma viaţa, pentru că-s aşa de superior, încît lumea nu-i vrednică să aibă un erou ca mine, ca Byron, Leopardi etc..." Se înţelege, astfel de oameni nu se împuşcă. Totdeauna găsesc vreo pricină să repete, ridicînd capul şi făcînd un gest teatral: „Dacă-i aşa, ei bine, voi trăi!" Scrisoarea lui Borel a fost unul din aceste pretexte pentru Soleanu.

Dacă n-o găsea, afla el altceva şi pistolul s-ar fi descărcat tot în vînt, niciodată însă în capu-i sec ori în inima-i stricată. Acest episod este foarte caracteristic pentru autorul romanului. D-l Duiliu Zamfirescu a avut ca model un om viu, om luat din viaţa reală. Că d-sa cunoştea pe eroul nostru, se

vede din faptele ce descrie și de multe ori și din cuvintele ce spune Soleanu. Faptele și cuvintele sunt luate din realitatea vieții și se potrivesc pentru un tip ca pesimistul nostru.

Dar totodată, autorul nu cunoaște decît partea dinafară a eroului său ; sufletul lui, pricinile cari îl făceau să lucreze cum a lucrat, au rămas taină nepătrunsă de d-l Zamfirescu. Dacă l-ar fi cunoscut pe Soleanu tot așa de bine și în ceea ce privește partea-i psihică și dacă ar fi avut destul talent artistic, autorul putea să ne dea un tip minunat de pesimist papagal din subîmpărțirea ce s-ar putea numi franțuzește : *„mauvais drôles"*.

Înaintea noastră, alături cu faptele eroului s-ar fi desfășurat și adevăratul lor înțeles, s-ar fi desfășurat tot mecanismul lui psihic, dacă am putea zice astfel : un sistem nervos ruinat de viața desfrînată de la Paris ; un egoism mare, o inteligență foarte puțin pătrunzătoare, foarte slabă, dar cu poleiala franțuzească, și care, din această pricină, poate părea unor naivi cine știe ce minte superioară.

Înaintea noastră ar sta acest Soleanu, cu toată lăudăroșia și deșertăciunea lui, cu toată micimea-i morală și intelectuală, cu toate pretențiile-i, fără nici un temei altul decît ambiția și gusturile dezvoltate în capitala lumei ; ar ieși la iveală tot disprețul lui pentru viața și fericirea altora și marele respect pentru pacea și fericirea sa. Am fi văzut atunci, de asemenea, cum pesimistul nostru, intrînd în viață și neîntîlnind recunoașterea calităților ce nu avea, în fața celor dintîi piedici în lupta pentru trai, se face sceptic, începe a găsi de vină lumea toată și ascunde micimea sa morală și intelectuală sub scutul unor nume mari ca Byron, Leopardi, Schopenhauer, într-un cuvînt ajunge *pesimist*.

Autorul ar putea să ne arate pe eroul său în viața-i privată, în viața de familie, în viața politică și socială : în toate împrejurările s-ar da pe față același tip. Din nenorocire însă, fie din nepătrundere, fie din altă pricină, d-sa n-a înțeles acest tip de loc, ori, și mai rău, l-a înțeles pe dos. Egoismul șefului coloniei române din Paris îi pare „o comoară de nesfîrșită bunătate" ; fanfaronada și deșertăciunea lui îi par un caracter superior, cu „orizonturi imense" ; un mic amor propriu și deșertăciunea lui jignită i se pare un *„Welt-*

schmerz"[1] ca al lui Byron, Heine, Leopardi. Şi cel puţin dacă autorul ar ţine pentru sine asemenea socoteli greşite! Nu. Autorul, la fiecare faptă sau vorbă a lui Soleanu, se amestecă îndată dîndu-ne lămuriri, arătîndu-ne pricinile, lăudîndu-ne purtarea eroului; şi toate acestea se potrivesc ca nuca-n perete.

Din această greşală de căpetenie, din necunoaşterea psihicului eroului, chiar şi observaţiile drepte despre Soleanu îşi pierd însemnătatea şi în loc de tip avem o caricatură.

Acestea despre eroul romanului; cît despre celelalte persoane, apoi acelea nu-s de loc tipuri ci, cum am zis, o garnitură făcută anume pentru a înălţa pe Soleanu. Ici, colea, se văd observaţii drepte, de unde urmează că autorul are talent şi ar putea să scrie destul de bune nuvele; dar cu atîta pătrundere cîtă a arătat în scrierea *In faţa vieţei*, a se arunca la scris romane e ca şi cînd cineva, fără a şti cîtuşi de puţin să cîrmuiască o luntre, s-ar îndrepta cu dînsa pe marea deschisă. Urmarea cea mai firească va fi că omul nostru, prea îndrăzneţ, se va îneca.

Una din lipsurile romanului este de asemenea pretenţia de adîncime filozofică, pretenţie fără nici o pricină binecuvîntată, de vreme ce nu aflăm în tot romanul decît repetîndu-se curate banalităţi. Cei cari n-au citit romanul, văzînd că se apropie sfîrşitul criticii noastre, se vor mira auzind că opera domnului Zamfirescu mai are şi partea a doua. Da, în adevăr, romanul are două părţi, însă greşelele sunt aceleaşi: observaţii de multe ori foarte adevărate, cînd e vorba de fizionomia de pe deasupra a tipului, şi aceleaşi greşeli cînd e vorba de pricini năuntrice, de psihicul eroului; aceeaşi lipsă de lucruri tipice în celelalte persoane, puse ca garnitură în jurul odorului — Soleanu; aceleaşi pretenţii în stil şi în cugetări filozofice. Partea a doua, fiind copia celei dintîi, vom arăta-o numai în cîteva cuvinte. După ce scrisoarea lui Borel a fost găsită tocmai la vreme spre a împiedica pe pesimistul nostru de a se împuşca, după cît ne spune autorul, se petrece în eroul d-sale o prefacere adîncă. Soleanu se face deputat independent, aduce Camera în uimire prin oratoria cu care e înzestrat şi prin cunoştinţele proaspete de la Paris. Cine ştie ce n-ar ajunge ex-şeful coloniei române, dacă o în-

[1] Corespondent pentru „*le mal du siècle*".

tîmplare nenorocită n-ar strica tot. Se înţelege că pricina a fost iar femeia: Elena Marţian, după ce a crescut pe Lya, îşi aduce aminte de făgăduinţa dată şi o aduce plocon lui Soleanu, propuindu-i-o de nevastă. Soleanu, ca un adevărat pesimist, nu primeşte, pentru că a luat hotărîrea nestrămutată de a nu se însura.

După această ispravă, Elena îndeamnă pe Lya la o prostituţie, legală bineînţeles, dar în sfîrşit tot la prostituţie. Scurt şi coprinzător: Elena sfătuieşte pe fiica-sa să se mărite cu un domn pe care nici nu i l-a făcut cunoscut, care este de două ori şi jumătate mai în vîrstă decît Lya şi care i-ar putea fi tată, dar care are bani şi „poziţie". Lya, din care mama ei, potrivit cu făgăduinţa dată lui Soleanu, făcuse „o femeie cu toate podoabele sufleteşti ale femeiei", crescută fiind pentru Soleanu şi văzîndu-se respinsă de acest vrednic bărbat, nu găseşte nici un motiv de a nu se duce după oricare altul.

Faptele Elenei şi ale Lyei nu trebuie să ne facă să ne mirăm: am văzut felul original cum d-l Duiliu Zamfirescu înţelege morala; nu sfîrşeşte bine de recomandat vreo persoană ca aleasă, superioară şi altele... şi tronc, se apucă recomandatul de face vreo năzbîtie de-ţi vine silă. Soleanu, care cu prilejul deputăţiei sale a fost de mai multe ori pe la Marţian (cel care-l izbise prin uşă) a văzut pe Lya fată mare, şi nu i-a căzut dragă; acuma însă, după ce a ajuns femeia lui Adrian, Soleanu, cum o vede, se aprinde pîrjol chiar de la întîia dată! Trebuie să spunem drept că observaţia aceasta, ca şi altele din cele făcute de autor asupra fizionomiei externe a lui Soleanu, e adevărată.

Această îndrăgostire, după ce Lya s-a măritat, e foarte caracteristică pentru Soleanu şi semenii lui. I-a plăcut să se mîndrească à la Leopardi, să ia hotărîrea nestrămutată, schopenhaueriană, de a nu se însura; i se părea că o asemenea hotărîre îl înalţă mai presus de cei de felul lui, îl face adevărat pesimist. Neprimind pe Lya, îşi linguşea deşertăciunea şi fanfaronada. Nevroind să o ia, Soleanu ar fi fost nespus de vesel dacă ea ar fi înnebunit, s-ar fi otrăvit, ori cel puţin ar fi plecat la mînăstire. Această nenorocire i-ar fi dat dreptul de a purta un doliu veşnic, de a-şi lua mutră fatală înaintea lumii: deşertăciunea şi fanfaronada i-ar fi fost cu totul îndestulate. Dar ca Lya, care avea fericirea de a fi fost crescută pentru Soleanu, om superior, om cuprins de „durerile lumei", pen-

tru un om care seamănă ca două picători de apă cu Byron, Heine, Leopardi... în urma respingerii suferite. Lya să fie în stare a se marita îndată cu altul ? Iată ce nu putea îngădui acel omuleţ de nimica, pitulat sub masca pesimismului.

Sub înrîurirea acestor simţiri josnice, în asemenea inşi se iveşte dorinţa de a avea pe femeia respinsă ; această dorinţă întemeiată pe deşertăciune, fanfaronadă, amor propriu jignit, ajunge cîteodată aşa de straşnică, încît oamenii nepătrunzători pot să ia asemenea pofte josnice drept iubire adîncă. Fireşte, dacă un Soleanu izbuteşte a-şi mulţămi josnicele-i dorinţi, dacă femeia nu i se împotriveşte, atunci sentimentele de deşertăciune şi altele sunt îndestulate şi se aşează în sufletu-i necurat ; iar pe deasupra rămîne iarăşi un om serios, plin de respect pentru sine însuşi. Iar dacă nu reuşesc, atunci toate simţirile cele mai rele ale inimii lor se ridică deasupra, se întăresc, capătă putere nebiruită asupra unor firi atît de slabe, ca ale celor de teapa lui Soleanu, şi asemenea oameni cad adesea foarte jos, sunt neîncetat mîncaţi de simţiri cărora sunt robi şi se prăvălesc tot mai jos în noroi. Se înţelege că d-l Duiliu Zamfirescu n-a înţeles boabă din toate acestea. D-l Zamfirescu are de multe ori observaţii foarte fine, arată că ştie cum în multe ocazii ale vieţei a trebuit să se poarte Soleanu ; sunt unele pagini din toate punctele de vedere ireproşabile, limba frumoasă... toate aceste constituie un merit netăgăduit ; dar cînd e vorba de zugrăvit starea sufletească a lui Soleanu, pricinile lăuntrice ale faptelor lui, ale purtării pesimistului nostru, autorul povesteşte nişte lucruri curat monstruoase şi cari arată pînă unde poate merge lipsa de pătrundere. Dacă Soleanu nu vrea să ia pe Lya, pricina, după d-l Duiliu Zamfirescu, e că eroul d-sale e om superior, care a luat hotărîrea serioasă de a nu se însura ; dacă, după măritişul acestei fete, se îndrăgosteşte de dînsa, pricina este că, întîlnind-o din întîmplare, a putut să-i vadă însuşirile alese ; dacă, după ce Lya îl respinge, Soleanu turbează şi cade tot mai jos, apoi, după d-l autor, explicaţia ar fi următoarea : „Cînd are cineva o fire mîndră şi superioară, trebuie să cheltuiască o energie nespus de mare ca s-o împiedece de a izbucni la fiece moment contra trivialităţii celorlalte. A ridica pe semenii săi pînă la sine şi a nu se scobori niciodată pînă la dînşii e foarte frumos de spus ; dar de pus în practică ?...

Semenii sunt aşa de mulţi şi de jos, încît fatal omul cel *altfel* făcut trebuie să se coboare pînă la cei ce sunt de *acelaşi fel*."

Această bucată e scrisă în privinţa pesimistului nostru de la Soleni, în cele din urmă feţe ale romanului. Credem deci orice lămuriri de prisos.

După ce Lya îl respinge, Soleanu cade la beţie, trăieşte prin casele publice şi într-o zi venind acasă beat, plin de noroi şi văzîndu-şi halul în care a ajuns : „un sughiţ de indignare i se sui în gît şi, încrucişînd mînile deznădăjduit, rosti rar şi accentuat :

— Ce porcărie !"

Cu aceste cuvinte se încheie romanul. Nu ştim la cine ţintesc : la toată lumea, ori numai la pesimistul de la Soleni ? Dacă presupunerea din urmă e adevărată, apoi trebuie să mărturisim că din tot romanul acesta e singura frază împotriva căreia n-avem nimica de zis.

DECEPȚIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Înainte de toate să deslușim acest titlu. Vroind să scriem cîteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentați reprezentanți ai ei, am chibzuit cu ce cuvînt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebește de cea care a precedat-o și de cea care, probabil, o va urma ? Cum să numim curentul nostru literar ? Socoteam să-i zicem pesimist ; însă, deși în multe privinți potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înțelesul ce-i dau unii și prea larg, prea general, după alții.

Unii ar fi vrut să înțeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu samă la germani în veacul nostru, primind formularea științifică, ajungînd sistem filozofic. Înțelegîndu-l astfel, pesimiști n-ar fi decît Schopenhauer, Hartmann, Leopardi și urmașii lor ; pesimismul nu ar fi decît un fenomen al veacului nostru care în trecut nu s-a arătat decît în India, cu Buda și budismul. [1]

Alții înțeleg prin pesimism o boală care bîntuie toate rasele, toate civilizațiile, o boală care este tot așa de veche ca și omenirea și care a bîntuit cu mai multă tărie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieței unui ins, anomalii sociologice (înțelegînd sub sociologie fiziologia societății) ori anomalii

[1] Vezi E. Caro : *Le pessimisme au XIX ème siècle*, *Contemporanul*, an. V, nr. 8 (n.a.).

fiziologice, iată pricinile pesimismului. Și fiindcă n-a fost încă societate în care să nu bîntuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărît cu fierea sa.

Acest chip de a înțelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuși are un rău ; căci, ducîndu-l la extrem. putem găsi în fiecare om sămînța pesimismului.

Dacă după întîiul înțeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că nu numai în Sophocle, Euripid, Hegesias [1], Lucrețiu, nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset și cîți alții din vremea noastră ; apoi după al doilea înțeles, ducîndu-l la absurd, trebuie să zicem că mai toți oamenii sunt pesimiști.

Din aceste rînduri cititorii vor putea vedea cît de încurcat și de nedeslușit este cuvîntul pesimism. Noi am primi înțelesul al doilea, dar fără a-l duce pîna la extrem.

Nehotărîrea cuvîntului e întîia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai deslușit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat, este înțelesul ce a căpătat acest cuvînt din pricina pesimiștilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni și despre care am vorbit în articolul din urmă [2] ; din pricina acestora, vorba pesimism va ajunge în curînd o batjocură, deși chestiunea despre care vorbim acuma e un lucru serios, serios și trist. Iată de ce ne-am hotărît să întrebuințăm cuvîntul decepționism care, deși nu are înțeles așa de larg ca pesimismul, lămurește mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noștri.

Dar decepționism ori pesimism, cuvîntul nu are așa de mare însemnătate ; de căpetenie este pricina acestui decepționism. De unde purcede el ? Care e pricina strigătelor de durere, a deznădejdei, a decepțiunei ce caracterizează literatura noastră contemporană, care și-a găsit răsunet în Eminescu, Delavrancea, Vlahuță și-n o mulțime din scriitorii noștri, în cei cari au ceva talent precum și în cei cari sunt cu totul lipsiți ? Aceasta nu poate fi o întîmplare. Întîmplare nu poate fi cînd

[1] Acest Hegesias, filozof pesimist al Greciei, filozoful și artistul durerei nimicniciei vieții, a avut atîta înrîurire asupra vremei sale, încît regele Ptolomeu a fost silit să închidă școala pentru a stăvili molipsirea sinuciderei care coprinsese pe școlarii lui (n.a.).

[2] V. *Contemporanul*, an. V, nr. 4 (n.a.). [E vorba de *Pesimistul de la Soleni*.]

e vorba de întreaga mişcare literară a unei generaţii. Oare înrîurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepţionism, după cum zic unii ? Mai întîi, aci naşte aceeaşi întrebare pe care o fac ateiştii teiştilor : „Dacă nu e Dumnezeu — zic teiştii — atunci cine a făcut lumea ?" „Dacă Dumnezeu a făcut-o — răspund ateiştii prin altă întrebare — apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut ?" Această întrebare o putem face noi celor cari atribuie lui Eminescu decepţionismul literaturii noastre. Dacă pricina curentului decepţionist care bîntuie literatura noastră este înrîurirea decepţionatului Eminescu, apoi care e pricina decepţionismului la acest scriitor ? Să fie oare pornirile-i fireşti ? Bine. Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleşească literatura, dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice ? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepţionismul nu ar putea să se dezvolte în ţara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în gheţurile Siberiei. Urmează deci că trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adînc pricina acestui fenomen.

Alţii socot că decepţionismul în literatura noastră e pricinuit de înrîurirea apusană, de înrîurirea literaturii europene. După dînşii pricina decepţionismului ar fi că ne-a molipsit boala de care sufere veacul nostru, de care e covîrşită literatura europeană ; după dînşii plînsul poeţilor noştri nu e decît un răsunet al acelui strigăt de durere, al acestui plîns cu hohot, al deznădejdei făr' de margini, al blestemului împotriva vieţei, blestem care a răsunat în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron ; iar melancolia poeţilor noştri este răsunetul adîncei melancolii a lui Alfred de Musset ori a lui Henri Heine. Acest răspuns, deşi mult mai adînc decît întîiul, totuşi nu ne mulţumeşte căci, ca şi cel dintîi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepţionismul în literatura noastră e pricinuit de literatura decepţionistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european ? Şi fără de aceasta, dacă decepţionismul literaturei noastre contemporane este produs sub înrîurirea străinătăţei, de ce nu a înrîurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decît a noastră, asupra literaturei părinţilor noştri ? De ce nu dăm peste aceeaşi adîncă durere, aceeaşi deznădejde, acelaşi decepţionism în scrierile lui

Alecsandri, Bolintineanu, Mureşanu, Cîrlova, Rosetti, C. Negruzzi etc., etc. ?

Chestia e importantă şi, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sunt departe de a arăta adevărata pricină a decepţionismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apusană şi să întrebăm pe criticii ei : unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-au obicinuit a o numi acolo ? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privinţă, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decît altele, şi ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înşira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sunt departe de a fi îndestulătoare şi chiar cele mai bune nu ne pot mulţămi decît în parte. „Pricina decepţionismului în societate şi literatură este pierderea religiei şi a credinţei ; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreţi — ne zic apostolii trecutului— dar a avut credinţele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în rai şi îngeri ; acuma însă ştiinţele pozitive i-au răpit aceste credinţi naive, dar cari linişteau, şi nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credinţă şi de aici porneşte decepţionismul ori pesimismul : aceasta e pricina boalei veacului." Alţii învinovăţesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică — zic unii — a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor vecinicelor şi nedezlegatelor întrebări şi a sfîrşit prin fraze goale şi deşerte." „Ştiinţile pozitive — zic alţii — filozofia pozitivistă, deschid înaintea omului largi orizonturi şi în acelaşi timp îi zic : iată pînă unde vei merge, iată hotarul cunoştinţelor tale ; deşartă-ţi va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoştinţile omeneşti. Filozofia modernă a descurajat spiritele, ea este pricina decepţionismului veacului." „Democraţia modernă — zic alţii — a aţîţat rîvnele şi ambiţiile fără a putea mulţămi, ea este pricina decepţionismului."

Taine vorbind de poeţii veacului nostru zice [1] : „Jelania şi plîngerile lor au umplut tot veacul şi ne-am strîns împrejurul lor, ascultînd cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mîhniţi ca dînşii şi ca dînşii porniţi spre revoltă. Democraţia statornicită aţîţa ambiţiile noastre fără a le în-

[1] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, pag. 419–423 **(n.a.)**.

deplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoşteam, fără a ne-o mulţumi. Şi în întinsa cale ce se deschisese, plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui : plebeianul, ca şi scepticul, atins de o melancolie pripită şi ofilit de o experienţă timpurie, îşi dăruia dragostea şi simpatia poeţilor cari ziceau că fericirea nu este cu putinţă, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită şi omul neterminat ori stricat."

Şi mai departe : „Şi multă vreme încă oamenii vor fi mişcaţi de suspinele şi gemetele marilor poeţi. Multă vreme încă se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuinţelor lor drumul liber al întinderei nemărginite, şi apoi le zdrobeşte la pragul intrărei de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe nişte cătuşe nevoile pe cari ar trebui să le îmbrăţişeze ca pe nişte legi.

Generaţia noastră, ca şi cele dinaintea sa, zace de boala veacului şi niciodată nu se va însănătoşi pe deplin. Vom da de adevăr, dar de linişte nu. Acuma nu ne putem lecui decît inteligenţa : n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alţii nădejdile ce noi nu putem avea şi de a pregăti urmaşilor noştri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuţi într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai sănătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimei. Pînă acum judecam omul luîndu-ne după inspiraţi, după poeţi şi ca dînşii am socotit că mîndrele visuri ale închipuirei şi sugestiunile puternice ale inimei noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parţialitatea devinaţiilor religiei şi în inexactitatea devinaţiilor literare, şi am căutat să acomodăm doctrinile noastre cu pornirile şi necazurile ce avem. Ştiinţa în sfîrşit se apropie şi se apropie de om ; ea a trecut de lumea ce o vedem şi o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la cari fusese mărginită cu dispreţ, şi, ajutată de instrumente exacte şi pătrunzătoare, pe cari le pusese la probă şi cari dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gîndirea şi dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura şi legăturile sale, adîncile ei rădăcini trupeşti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată strădania şi ţinta ei, ţintă care de şaizeci de ani e întrezărită în Germania

și care, urmărită pas cu pas, cu aceleași metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noștri cum s-a transformat și cea fizică. Ea se transformă chiar acum și am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron și poeții noștri. Nu, omul nu e o stîrpitură ori un monstru; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale nici să-l batjocorească; el e la locul său, încheie o serie; să privim cum se naște, cum crește, și vom înceta de a-l lua în rîs ori de a-l blestema.

Nedesăvîrșirea-i înnăscută e normală ca și închircirea constantă a staminei unei flori, ca și neregularitatea fețișoarelor într-un cristal. Ceea ce ni se părea o schilodire e o formă; ceea ce ni se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata și virtutea omenească au ca material instinctele și imaginile animale, cum formele viețuitoare au ca instrumente legile fizice, cum materiile organice au ca elemente substanțele minerale. De ce să ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenească, întocmai ca forma viețuitoare sau ca materia organică, slăbește uneori sau se descompune pentru că, întocmai ca ele și ca orice ființă superioară și complexă, e susținută și stăpînită de puteri inferioare și simple, cari, după împrejurări, cînd o susțin prin armonia lor, cînd o desfac prin dezlănțuire? De ce să ne cuprindă mirarea dacă elementele ființei, ca și ale cantității, primesc din chiar natura lor proprie legi neînfrînate cari le silesc și le reduc la un oarecare fel și la oarecare șir de formațiuni? Cine va ridica glasul împotriva geometriei și, mai cu seamă, cine va ridica glasul împotriva unei geometrii vii? Dimpotrivă, cine nu se va simți mișcat la vederea acestor mărețe puteri, cari, împlîntate în inima lucrurilor, trimit necontenit sîngele în membrele bătrînei lumi, împrăștie valu-i în rețeaua nesfîrșită a arterelor și fac de înflorește peste tot floarea vecinică a tinereței?

În sfîrșit, cine nu se va simți înălțat, descoperind că acest mănunchi de legi se sfîrșește într-un ordin de forme, că materia ajunge la gîndire, că natura se desăvîrșește cu rațiunea și că acest ideal, de care se atîrnă, după atîtea greșeli, toate năzuințele omului, este și sfîrșitul către care tind, peste mulțime de stavili, toate puterile universului? În această întrebuințare a științei și în această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o religie nouă și e de datoria noastră să le descoperim."

Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase din cîte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii noştri ; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele critic şi stilist, ştie şi poate să puie o chestie mare la înălţimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citaţie, afară de meritul şi talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelele lui şi în general ale celor mai mulţi critici europeni. Taine se întreabă care e obîrşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze simţite şi mişcătoare ; el arată cît e de mare această chestiune, cît de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirei.

După ce ni se arată atît de bine cît de vitală e chestia, ne-ar trebui, şi chiar aşteptăm un răspuns limpede şi neşovăitor. Dar tocmai aici se arată în Taine, ca şi în mulţi din tovarăşii lui, lipsurile criticilor. În loc să ni se spuie ceva limpede şi curat, ni se înşiră fraze frumoase, ni se vorbeşte de o mulţime de lucruri minunate, cari ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puţin ; ni se vorbeşte într-o limbă corectă şi bogată, într-un stil aşa de frumos, de simţit, de o mulţime de lucruri, încît sfîrşind suntem pătrunşi de emoţie, suntem emoţionaţi, dar luminaţi nu. În adevăr, ce vroim să ştim noi ? Pricina ori pricinele decepţionismului veacului nostru, pricina ori pricinele boalei veacului.

Să vedem ce răspuns găsim întrebărei noastre. Întîi : „Democraţia statornicită aţîţa rîvnele şi ambiţiile noastre, fără a le îndestula". Aşadar *democraţia* e pricina. „Filozofia ce se întemeiase zorea pofta de a dezvăli cele ce nu cunoaştem, dar nici ea nu ne mulţămea." Aşadar *filozofia* e pricina. Deci avem două pricini.

„Plebeianul suferea de slăbiciune şi scepticul de îndoieli." Din aceste două pricini ale decepţionismului fiecare îşi are un cîmp deosebit : *democraţia* e pricina decepţionismului între plebeieni cari sufereau de slăbiciunea lor ; *filozofia* e pricina decepţionismului la oameni culţi, la aristocraţia intelectuală. Mai jos însă nu mai e vorba nici de democraţie ; iar pricina e că am urmat simţurilor şi pornirilor noastre, ne-am luat după

poeţii şi revelatorii cari ne-au făcut sceptici, decepţionişti. Dar puţin mai jos ni se zice : „Plebeianul ca şi scepticul erau atinşi de o melancolie pripită şi, ofiliţi de o experienţă timpurie, îşi dăruiau dragostea şi simpatia poeţilor cari ziceau că fericirea nu este cu putinţă..." etc. Cari din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepţionist : noi pe poeţi, ori poeţii pe noi ? Şi dacă trecem de la pricinele boalei la leacul sfătuit, nu vom fi mai luminaţi. Leacul împotriva boalei veacului e ştiinţa : „Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimei !"

Ştiinţa ? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că avem o puternică dezminţire a acestei păreri în faptul că pesimismul modern german, extrema manifestare a boalei veacului, e răspîndită de unii din cei mai mari oameni de ştiinţă, de somităţi ştiinţifice ca Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen etc. ? Cum se face că pesimismul bărbaţilor budişti găseşte formulatori, apostoli, tovarăşi printre cei mai mari oameni de ştiinţă ? Combătînd pesimismul, Taine zice : „Omul este un product ca orice alt lucru". Domnul Taine poate să creadă că asta e foarte măgulitor, dar sigur că pesimiştii nu vor fi de părerea sa. „Nedesăvîrşirea-i înnăscută — adică a omului — e normală ca şi închircirea constantă a staminei unor flori." Şi asta o fi socotind Taine că e o mîngîiere, dar sigur că ea nu va mîngîia pe pesimişti, căci tocmai într-aceasta văd ei unul din argumentele lor pentru formula „viaţa e pricina relelor". „Cine se va răscula împotriva legilor fireşti ale naturei ?" „Cine va ridica glasul împotriva geometriei vieţii ?" întreabă Taine. Apoi tocmai pesimiştii ridică glasul, blestemă natura. Şi prin semne de exclamaţie nu se lămuresc, nici nu se arată pricinele.

Greşala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor cari au vorbit despre boala veacului, despre pricinele şi vindecarea ei, este că dă drept pricinele boalei chipurile sub cari se arată, efectele şi împrejurările ce o însoţesc. Pentru a lămuri şi a limpezi cugetarea noastră, vom lua un exemplu. Să ne închipuim un om greu bolnav de nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele, proaste şi greşite ; masa îi va părea strîmb pusă, patul şonţit, perdelele într-o parte, zîmbetul slugei îi va părea batjocoritor şi toate acestea îl vor nelinişti, îl vor supăra, îl vor face să strige şi să blesteme. Să ne închipuim acuma că am vroi să cunoaştem pricina boalei : „A ! pricina

boalei ? — ni se va răspunde — pricina boalei e vădită, pricina boalei este masa, perdeaua, patul, zîmbetul slugei". Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav ; căci dacă ar fi sănătos, aceeași masă, aceeași perdea, același pat nu l-ar supăra, iar zîmbetul slugei poate chiar l-ar înveseli.

Ceea ce se pare deslușit cînd vorbim de un singur om bolnav, e mult mai încurcat cînd e vorba de o societate bolnavă ; greșala însă e aceeași. Dacă vreo speculație filozofică mișcă dureros inima omenească, împrăștie melancolia, deznădejdea într-o societate, asta înseamnă că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleași și aceleași speculații filozofice n-ar putea să se arate într-o societate sănătoasă, ori arătîndu-se ar da loc la efecte contrare, adică : în loc de descurajare și melancolie, ar încuraja lumea. Creștinii zic : „Pierderea credinței și a nădejdei într-o viață viitoare e pricina nenorocirei și a tristeții generale". „Religia creștină — răspund ateiștii culți — cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetismul, cu infernul ei nu putea decît să facă pe om mișel, nefericit, temîndu-se de viața asta ca să nu nemulțămească dumnezeirea, temîndu-se ca în viața viitoare să nu ardă vecinic în focul nestins. Pe cînd concepția științifică înalță omul sus, sus de tot, deschide înaintea lui orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, pînă unde poate pătrunde și, scăpîndu-l de spaimele religiei, îl face pe atîta de fericit, pe cît religia îl nenorocea."

Deiștii și ateiștii nu au dreptate, ori mai bine zis, fiecare are dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală nu a ajuns la ateism, deismul e trebuitor, dar formele ce va lua religia deistă atîrnă de împrejurările istorice în cari se zbuciumă acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul creștinilor va fi un zeu blînd, milos, îngerii buni vor fi pentru înscenarea apoteozelor, demoni și infern nu se vor afla, ori nu vor fi un lucru esențial al religiei. Într-o societate anormală, patologică, esența religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, și iadul va fi infernul lui Dante. Același lucru putem spune despre ateism. Pe cînd într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui o jale nemărginită, un dor după credințele pierdute, într-o societate normală el va pricinui efectele de care ne vorbește Taine și Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toți zic că dezvoltarea conștiinței omenești cu progresul omenirei e un lucru atît de vădit pe cît și

de îmbucurător. Vădit da, dar cît e vorba de îmbucurător, atîrnă de om; Leopardi și pesimiștii germani zic că tocmai aceasta e dovada inferiorității și mizeriei omenești; căci în vreme ce animalele și mai ales plantele și lucrurile neînsuflețite nu simt nefericirile, noi oamenii le simțim: „Conștiința nenorocirei face nenorocirea mai adîncă și îngreuie vindecarea"[1]. În zadar te-ai încerca să le arăți că n-au dreptate, în zadar te-ai încerca să convingi pe un Leopardi, căci pentru dînsul, pentru marele și nemîngîiatul poet, creșterea conștiinței a fost numai creșterea durerei. Creșterea conștiinței omenești, care pare vădit că ar trebui să aducă o înrîurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc, are asupra unor oameni înrîurire contrară și, în anume împrejurări, poate să împrăștie melancolia și disperarea asupra unor întregi pături sociale.

Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste cîteva exemple, dar nădăjduim că ați priceput chipul cum vedem noi lucrurile. Noi zicem: nici concepțiile filozofice, nici cutare ori cutare credință religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale ca pesimismul, decepționismul; căci aceste concepții și credințe religioase sunt simptome că societatea e bolnavă și că tocmai fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculații, asemenea credințe. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdei în India; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bîntuie societatea indiană; ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei; o religie, o speculație atît de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirei corpului social. Tot așa e și în chestia cu care ne îndeletnicim acuma. Pesimismul, decepționismul în societate și literatură, boala veacului nu-și are obîrșia în cutare ori cutare credință, în pierderea cutărei credinți. Toate acestea, ca și boala veacului, sunt produsele unei societăți bolnave mai de mult, a unei societăți anormale. Într-o societate normală, unele speculații filozofice și credinți religioase nici că s-ar putea arăta și lăți; altele, chiar dacă s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrîurire asupra vieței spirituale a acelei societăți. Bineînțeles, nu tăgăduim efectul speculațiilor filozofice ori al religiilor asupra vieței spirituale a unei societăți, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o concepție filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă

[1] Vezi Caro, *loc. cit.* (n.a.).

la rîndul său o foarte mare înrîurire asupra societăţei, lăţind deznădăjduirea pesimismului, decepţionismului în societate şi literatură ; dar pricina, întîia pricină nu va fi ea. Care-i atunci ? Pricina trebuie să se caute în viaţa materială a societăţei, în fiziologia socială, în relaţiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt în întocmirea socială a societăţei. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în turburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot aşa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestaţii ale spiritului social în viaţă materială a societăţei, în relaţiile politico-economico-sociale. Numai o asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei veacului.

•

Să ajungem la veacul trecut şi mai ales la a doua-i jumătate. Această epocă e de mare însemnătate în istoria omenirei. O întocmire socială care dura de sute de ani mergea spre pieire şi în locu-i trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magnaţilor, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i neegalitate politică şi grozavele-i nedreptăţi, cu siluirile-i, cu bestialitatea şi dispreţul de viaţă, onoarea şi averea oamenilor cari nu făceau parte din clasa stăpînitoare, mergea spre pieire. Tot ce-a fost mai cinstit, mai inteligent în acea societate, tot ce-a fost mai umanitar, mai altruist, mai îndrăzneţ, şi-a dat mîna şi-a dat lovitura de moarte grozavului şi bătrînului feudalism. În presimţirea izbînzei toţi erau veseli, plini de speranţe măreţe. Şi cum nu erau să fie veseli ? Ei, cari alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vie într-un chip atît de atrăgător, atît de frumos ; ideologii şi utopiştii lor făgăduiau : că în loc de neîntrerupte războaie va domni vecinică pace ; în loc de sărăcie, bogăţie ; în locul grozavei nedreptăţi, justiţia ; în locul siluirilor de tot felul, întreaga şi nemărginita libertate ; în locul neegalităţei, dreapta egalitate ; în locul urei şi al dispreţului dintre oameni, iubirea frăţească : libertate, egalitate, fraternitate !

Şi aceste vorbe erau crezute, căci ideologii şi utopiştii burgheziniei erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar şi cea mai mare parte a burgheziei. Şi cum putea poporul să nu i se încrează, văzînd-o atît de stăruitoare, atît de îndrăzneaţă, atît de devotată, atît de umanitară şi atît de mărinimoasă ? După revoluţia cea mare, burghezimea, care era de mult clasa stăpînitoare de fapt, ajunge stăpînitoare şi de drept. Ea a căpătat dreptul de a preface societatea după cum vroia, de a o preface după chipul şi asemănarea sa. Şi în adevăr, ea a prefăcut-o atît de mult după chipul şi asemănarea sa, încît mare a fost deosebirea dintre cele ce s-au împlinit şi cele ce se aşteptau. Chiar la începutul domniei burgheze, în loc de vecinica pace, s-a început lungul, grozavul război, nesfîrşitul măcel sub Napoleon I ; aceste măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligenţa, toată floarea societăţei europene ; aceste nesfîrşite războaie au ruinat Europa economiceşte.

Şi dacă s-a pus capăt vărsărilor de sînge cînd marele războinic a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile ? Nu, dimpotrivă, ele au mers şi mai rău. Sfînta triplă alianţă a strîns în hidoasele-i braţe, a încătuşat toată Europa şi o reacţiune puternică, neagră şi mirşavă s-a lăţit pe bătrînul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.

Să vedem acum şi pe cele economice. În adevăr, după înfrîngerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bogăţia naţională a început a creşte puternic, dar cui au folosit aceste bogăţii ? Ele se strîngeau şi se strîng în mîna burgheziei, ţărănimea e expropriată de pămînturile strămoşeşti pe cari le stropise cu sudoarea şi sîngele ei şi ajunge proletară ; proletar ajunge muncitorul meseriaş, ca şi ţăranul. În locul bogăţiei făgăduite, sărăcia şi nesiguranţa vieţei. Mai mică e deosebirea dintre măreţul Apollon şi scîrbosul Silen, decît dintre societatea făgăduită de utopiştii burgheziei şi cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor şi celor mici ; în loc de linişte şi pace, un război sîngeros care se urmează în sînul societăţei sub forma liberei concurenţi ; în locul egalităţei, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertăţei, o crudă robie economică : minele întunecoase, fabricele fără aer, nesiguranţa zilei de mîne.

Da, burghezia a prefacut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască: banul este ideal, banul religie, banul zeu, și pîntecosul burtă-verde proorocul său. Și-n fața acestor mizerii, noi, cei despre cari vorbește Taine, noi, toți sărmanii, nenorociții, obijduiții; noi, cari în mijlocul scufundărei, în nimicirea și vînzarea conștiințelor, am păstrat idealuri mai înalte, conștiința nevîndută, ne strîngeam în jurul poeților pătrunși de decepție și de suferință, și poeții ne ziceau: „...Fericire nu poți avea, adevăr nu poți afla, societatea e rău înjghebată..." Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poți arde și aprinde, tot așa suferințele, decepționismul, nenorocirile și revoltele noastre împotriva mizeriei vieței se adună, se înjghează în inima poeților, o umplu și apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferință și deznădejde. *Pricina decepționismului nostru, a decepționismului poeților noștri, obîrșia lui, sunt anomaliile societăței burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze.*

Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloșiile ei, totuși e mai bună decît societatea feudală. Așa este, dar cei ce așteptau cu totul altă societate, nu făceau comparație între cea trecută și asta de acuma, ci între societatea întemeiată și cea așteptată!... Iată de ce au suferit atîta. Noi suferim cînd dă peste noi o nenorocire și suferința noastră crește cînd nenorocirea este neprevăzută, neașteptată; dar cît de groaznică, cu cît mai mare e suferința cînd te așteptai la altceva, cînd erai sigur de fericire?

„Societatea feudală a fost și mai rea." Prea bine, aceasta poate mîngîia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mîngîie pe cei ce sufăr. Nu cumva veți crede că voi suferi mai puțin de foame, dacă mi se va dovedi că moșii și strămoșii mei nu mîncau nici cît mine?

Nu știu dacă poeții au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omenești, pricina durerilor noastre, dar, de bună samă, marea lor inimă a simțit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulțimei de poeți cari au umplut veacul cu gemetele lor; aceasta vom face-o altă dată.

Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepţionist în literatura română, aducînd un singur exemplu din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strîns legat cu decepţionismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii poeţi : e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.

„Am visat, dar visul părea cam aievea. Luminătorul soare se stinsese şi stelele rătăceau în bezna vecinicului văzduh — ele n-aveau raze şi calea nu şi-o vedeau ; iar pămîntul rece — orb şi înnegrit, se clătina în văzduhul fără lună. Dimineaţa venea şi trecea, şi venea din nou şi de ziuă nu se lumina... Ca să gonească întunericul, oamenii dădură foc pădurilor ; din ce în ce — ele cădeau, tulpinele pîlpîiau, se stingeau trosnind şi bezna se lăţea din nou...

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte ; şi tronurile, palatele crailor încoronaţi, colibele, locuinţele tuturor se mistuiră în flăcări gonind întunericul nopţii. Ei aprinseră oraşele şi stăteau roată în jurul caselor ce se mistuiau — cătau unul spre altul, vrînd să se mai vadă o dată... Frunţile lor, sub această lumină deznădăjduită, luau înfăţişări diavoleşti, cînd lumina flăcărilor bătea în faţa lor. Unii, trîntiţi la pămînt, îşi acopereau ochii şi lăcrămau. Alţii zîmbeau, ţinîndu-şi barba cu mînile încleştate. Alţii zoreau de colo încoace, hrănind para rugurilor, înălţau ochii cuprinşi de spaima nebuniei spre cerul posomorît, giulgiul unei lumi moarte ; şi din nou se aruncau la pămînt blestemînd, scrîşnind din dinţi şi urlînd. Pasările sălbatice ţipau şi îngrozite cădeau fîlfîind din aripile ce nu le mai slujeau. Sălbăticiunile cele mai fioroase veneau îmblînzite şi tremurînd, şerpii se strecurau şi se încolătăceau prin mulţime şuierînd, ei nu mai muşcau. Oamenii îi ucideau ca să se hrănească. Războiul care încetase de la o vreme, se încinse din nou ; îşi cumpărau hrana cu sînge şi cu toţii, posomorîţi, se îndepărtau unii de alţii, mîncînd în întuneric.

Dragoste nu se mai încăpea ; un singur gînd cuprindea pămîntul, gîndul morţii, al morţii ce le sta în faţă, al morţii fără glorie şi colţii foamei le sfîşiau măruntaiele. Oamenii mureau şi hoiturile nu se îngropau, slabii le mîncau între dînşii.

Chiar cîinii se năpusteau la stăpînii lor ; toţi afară de unul ; şi acesta, credincios leşului, goni prin urletele sale

pasările, fiarele şi oamenii hămesiţi, pînă ce foamea-i strînse de gît, pînă ce morţii cari cădeau stîmpărau foamea slabelor lor fălci. El nici nu-şi căta hrană, gemea jalnic şi neîntrerupt, lătra des şi sfîşietor, lingînd mîna ce nu-l mai mîngîia; astfel muri. Treptat, treptat, foamea înghiţi omenirea: numai doi oameni rămăseseră într-o mare cetate, şi aceia erau duşmani. Ei se întîlniră, mai morţi, lîngă sfărmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de odăjdii pentru întrebuinţări profane. Ei le strînseră şi tremurînd, cu recile lor mîini de schelete, scormoniră cenuşa rămasă şi slaba lor suflare cată s-o învieze; şi se aprinse o flacără de-ţi era mai mare mila. Apoi după ce lumină împrăştiind întunericul, ei ridicară ochii şi cătară unul la altul; se văzură, răcniră şi căzură morţi. Muriră de spaima groaznicei lor înfăţişări..."

Iată un tablou negru, groaznic şi înfiorător. Cel mai înfiorător tablou ce-a ieşit vreodată din penelul unui maestru. Cît de mare trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i şi bolnava-i închipuire acest înfiorător tablou! Ce grozavă fantazie! Dar cercetaţi mai de aproape tabloul şi veţi vedea că poetul nu zice degeaba că acest vis: „era cam aievea, nu era cu totul vis".

Pe un fond negru ca noaptea fără lună şi stele, pe un fond fantastic sunt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieţei. Toată ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie baza vieţei noastre sociale, toată dezlănţuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate viţiile societăţei noastre sunt ţesute pe acest fond negru, sunt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În această pieire universală, lîngă cea din urmă scînteie dătătoare de viaţă, se întîlnesc cei din urmă doi oameni, şi aceşti oameni sunt vrăjmaşi, şi mor vrăjmaşi. În tot tabloul un singur punct luminos: cînele. Poetul parcă zice: „Oamenilor, iată ce sunteţi. În ziua pieirei, cînd se vor dezlănţui cele mai groaznice patimi — ura, cruzimea, bestialitatea, cînd toate virtuţile vor pieri o dată cu iubirea — o singură fiinţă va arăta sentimente mai înalte, dar acea fiinţă nu va fi om, ci cîne."

Da, toate mizeriile vieţei moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societăţii, lovesc inima poetului şi marea-i inimă scoate sunete măreţe şi sublime: dar cît de triste, cît

de jalnice, cît de deznădajduite și pline de suferință, cît de plîngătoare!

Am făcut un înconjur mare și poate ne-am cam depărtat de țelul articolului nostru, care e de a găsi pricinele curentului decepționist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de țel; ne-am apropiat atît de tare, încît vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinele curentului decepționist în literatura românească sunt întocmirile sociale, ori mai bine zis lipsurile, anomaliile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi și mai mult cînd vom analiza pe scriitorii noștri.

Totuși aci putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume: de ce în literatura părinților noștri nu s-a produs curentul decepționist și s-a produs, se produce acum? Lămuririle lui Taine și ale altor critici în privința pricinelor curentului decepționist în literatură, desigur ne vor încurca și mai mult și ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculațiile filozofice ori religioase au fost pricinele curentului decepționist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinților noștri, literatură cu totul supusă înrîurirei Apusului european; căci ei au trăit și scris pe vremea cînd Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeți? Cum să ne tîlmăcim neivirea curentului decepționist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atuncea? De vom căta lămurire în filozofia epocei, în mișcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viața materială, în relațiile economice, politice și sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, și în locul ei trebuia să se așeze o întocmire nouă, societatea burgheză, și aceleași pricini sociale dădeau loc acelorași efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repețit: la noi, ca și la dînșii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătăți nes-

sfîrşite, va preface naţiunea într-o familie de părinţi, copii şi fraţi ; la noi, ca şi la dînşii, s-a strigat : trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea !...

E vădit că în aşa vreme nu putea fi vorba de literatură decepţionistă. Cuprinşi de înalte iluzii, de mari speranţe, poeţii de atunci ne chemau la deşteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învăţau să ne iubim patria, să slăvim libertatea şi umanitatea, ne cîntau dragostea veselă şi zburdalnică, ne ziceau doine jalnice şi tînguioase, ne cîntau mărirea ţării, splendoarea cîmpiei şi a plaiurilor, viaţa cîmpenească.

În acest cor erau glasuri triste şi dureroase : glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanţurile ţiganului ; dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea dreptate pentru toţi, ne vorbea în numele unui viitor mai bun, şi descurajarea şi decepţionismul nu se arată în cîntecele lui.

Acea stare socială, atît de dorită şi aşteptată, s-a întocmit ; dar mîndrele visuri nu s-au întrupat. Aceleaşi pricini sociale dau loc la aceleaşi efecte ; aceeaşi întocmire socială burgheză care a înşelat atît de tare nădejdiile Apusului a înşelat şi pe ale noastre, şi decepţiunea noastră trebuia să dea loc şi la noi curentului decepţionist în literatură.

Analiza acestei literaturi va dovedi şi mai bine zisele noastre.

TENDENŢIONISMUL ŞI TEZISMUL IN ARTĂ[1]

Mărturisesc, îmi pare bine şi îmi pare rău totodată de prilejul ce mi-a dat d-l Roman să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru ce aş fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine, pentru că astfel voi putea desluşi unele puncte din articolele mele.

Şi acuma trec la chestie.

D-l Roman zice că nu se uneşte în totul cu mine în privinţa artei, însă e foarte departe de a lămuri în ce şi cum: e aşa de puţin desluşit, încît mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spuie d-sa. Chiar la începutul broşurei, d-sa arată deosebirea între noi astfel: „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întîi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim... Literatura însă, şi în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămîie în primul loc *artă*." Mai departe, d-sa zice că e tot aşa de rău a avea economişti poeţi, ca şi poeţi economişti. Ce înţelege oare prin aceste fraze ? Să fi înţelegînd că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică ? Dacă despre aceasta-i vorba, suntem de aceeaşi părere, şi aş dori mult să mi se arate unde şi cînd am spus eu asemenea prostie. Poate însă d-l Roman e împotriva ten-

[1] Sub acest titlu tipăresc aici o parte dintr-un articol mai mare, publicat în *Contemporanul*, sub titlul următor: *Direcţiunea Contemporanului*. Il tipăresc, pentru că paginile acestea îmi par că explică mai bine teoria literară cuprinsă în acest volum. Partea ce mai rămîne din articolul citat va intra în volumul al doilea. Articolul din *Contemporanul* a fost publicat ca răspuns la o broşură a d-lui I. N. Roman (n.a.).

dinţelor sociale exprimate în poezie? Aşa se pare; dar atunci de ce apără cu atîta foc pe Eminescu, umblînd a dovedi că în poeziile lui are tendinţi liberale, progresiste? În cele cîteva pagini unde e vorba despre mine, d-l Roman zice: „Greşala d-lui Gherea este că nu face deosebirea între util şi poetic, pe care o face H. Spencer..." Mai departe, d-l Roman îmi ţine o lecţie despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor, fără a fi poetic. Am mai spus că niciodată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia politică cu poezia; acuma pot să adaog că de mult ştiu aceasta, de mult, foarte de mult ştiu că unele funcţii fiziologice, cari-s foarte folositoare, sunt totodată cu desăvîrşire nepoetice. Mai departe. D-l Roman zice că legislaţia poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar şi mai departe, aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci, şi zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?" Mai întîi, aceste fraze — ca şi toată partea în care d-l Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general şi în special între ideile sociale cu arta — sunt foarte puţin limpezi la d-l Roman. Al doilea, d-sa nu m-a înţeles bine, cel puţin nu m-a înţeles cum aş dori să fiu înţeles. Poate că sunt şi eu de vină, de vreme ce nu m-au înţeles şi alţii, afară de d-l Roman: se vede că n-am desluşit destul de bine părerile mele. Dar am şi eu o apărare: am scris încă prea puţin; nu numai că n-am spus „tot", după cum cu drept cuvînt zice d-l Roman, dar am spus foarte puţin, şi ce-am spus n-am spus complect. Chestiile literare, estetice, sunt aşa de încîlcite, aşa de complexe, încît e foarte firesc lucru să nu poţi să le lămureşti cu desăvîrşire. Voi împlini această lipsă pe cît îmi va fi cu putinţă. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămînea voi spune altă dată.

*

Iată, în cîteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acuma în privinţa artei şi ce mi-a părut destul de desluşit.

Omul în general, deci şi artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci şi cele artistice,

sunt condiţionate prin organizaţia fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuşi artistul e format de către mijlocul natural şi social ce-l înconjoară. Toate producţiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgălituri ori de falşificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural şi a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieşi de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la naşterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării şi creării artistice. Creaţia artistului va fi un product al combinaţiei acestor factori feluriţi, dar toţi aceşti factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creaţiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural şi social, şi mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreaţă a naturei sălbatice, a trebuit să meargă în America şi să vadă acolo pe loc minunata vegetaţie, tocmai unde e mai sălbatică şi mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturei şi a iubirei în *René* e efectul unui temporament nervos, fierbinte şi bolnăvicios totodată ; ideile reacţionare ale scrierilor lui sunt pricinuite de revoluţia franceză, care a desfiinţat nobilimea, a omorît pe fratele lui şi l-a surghiunit pe însuşi artistul. Ideile religioase-bigote, prin cari se caracterizează, se datoresc educaţiei excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toţi membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre la mînăstire în floarea tinereţei ; şi e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist şi deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituţia lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte ; iar pe de alta, prin un complex de influenţe sociale. Şi aşa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinţi, o legătură de cauză între mijlocul social şi cel natural şi între creaţiunea artistului, pricina poate fi că ştiinţa nu-i îndestul de dezvoltată în această privinţă ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă şi de psihologie sunt încă puţin perfecte, şi în sfîrşit vina poate fi a criticului, care nu ştie a se folosi

îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește, și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză, mîne e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rîndul ei lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîi și întîi revoluției franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunei monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea, sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite.

Acestea sunt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale cari mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze fundamentale iese tot ce am spus pînă acuma în privința teoretică literară. Asupra acestor cîteva chestii fundamentale, cei cari vor să mă critice trebuiau să-și îndrepte privirea. Dacă ar dovedi că aceste premise sunt falșe, atunci, desigur, foarte multe din cele ce am zis sunt falșe ; dacă însă se vor uni cu mine în privința acestor premise (și cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească), atunci și deducțiile mele sunt adevărate. Aceste toate sunt bineînțeles cu desăvîrșire nepotrivite cu tezele esteticei vechi, cu tezele esteticei metafizice. După acea estetică, arta nu-i *un product,* ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus.

D-l Roman, după cum se vede, face parte, după credințile sale literare, din școala modernă, însă, ca foarte mulți alții, nu și-a explicat lămurit o mulțime de chestii literare, estetice, și de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deși de școală nouă, tot amestecă credinți și considerații vechi.

Dreptatea ne silește să spunem că mai toți literații noștri fac așa. Plecînd de la premisele fundamentale, înșirate în cîteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele cîteva chestii foarte însemnate pe cari le ridică d-l Roman și cari după d-sa îl deosibesc de mine. Așa e de pildă chestia folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuințării cuvîntului folositor și vătămător. „Folositor și vătămător sunt cuvinte bune de întrebuințat, cînd e vorba de tingiri, ori de rachiu. Tingirea e folositoare și rachiul vătămător; dar arta, un dar ceresc, arta, floarea și podoaba vieții, e prea sus pentru ca să fie întrebuințate și față cu dînsa vorbele noastre negustorești: folositoare ori vătămătoare", ziceau și zic cu indignare vitejii apărători ai *Madame feu l'esthétique* [1], după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alții, mai transigenți, sunt gata să spuie că arta e folositoare, dar totuși, și după dînșii, ea rămîne o categorie metafizică, prin aceea că e *numai folositoare*. După ei arta nu poate să fie decît folositoare, a-i zice vătămătoare ar fi o ocară. După noi, însă, e cu totul altmintrelea. Arta e un *product*, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. O dată ce este exprimătoarea ideilor și sentimentelor omenești, însușirea ei atîrnă de ideile și sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei și sentimente sănătoase, și în acest caz e folositoare; poate să fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare. [2]

Toți cititorii noștri, fără excepție, sunt desigur pe deplin convinși că liberarea de sub jugul străin... e un lucru sfînt. Un poet care, în versuri înflăcărate, va pleda pentru această liberare, va face o lucrare poetică folositoare; dimpotrivă, un poet care va cînta robirea națiunei, va face o creațiune artistică vătămătoare.

Dacă d-l Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privința folositorului și a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai nainte de toate artă și e neatîrnată de însușiri ca folositor și nefolositor; dar nu să-mi spuie că sunt lucruri folositoare cari nu-s poetice, ori să mă învețe că matematicile și

[1] Răposata doamnă estetica (fr.).

[2] În această privință, vezi articolul meu *Către d-nul Maiorescu* (n.a.) [retipărit în volum cu titlul *Personalitatea și morala în artă*].

poezia nu-s acelaşi lucru, ca şi cum eu aş fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru acei cari vor înţelege mai adînc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine şi chestia ideilor sociale în artă, ori mai bine chestia atît de mult discutată: *„tendinţa în artă"*, *„arta tendenţioasă"*. Această chestie a ajuns adevărata gogoriţă a esteticilor metafizici şi cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creaţiune artistică e rezultanta înrîurirei mijlocului natural şi social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural şi cel social, creaţiunea lui va exprima tendinţele mijlocului ce-l înconjoară; creaţiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendinţile epocei în care trăieşte, ale societăţei în care trăieşte. Deci, artă fără tendinţă nici nu poate să fie. Artă fără tendinţi n-a existat, nu există şi nu va exista. Căci dacă arta va atinge viaţa socială, va exprima tendinţi sociale. Bineînţeles, o poezie ce descrie un asfinţit de soare nu exprimă tendinţele sociale ale unei epoci; dar noi nu prea cunoaştem poeţi mari cari să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri şi de apusuri de soare. Poeţii mari, în toate timpurile şi la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, şi cu cît au fost mai mari, cu atîta mai deplin au exprimat ei tendinţile epocei şi ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimători ai tendinţelor sociale ale poporului lor, ale epocei lor?

E peste putinţă a face între idei şi tendinţi şi între artă o deosebire atît de mare încît să zicem că ideile sociale au cîmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune d-l Roman (pag. 12). Ideile şi tendinţele sociale sunt chiar sîngele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile şi tendinţele sociale sunt ceva cu totul deosebit de artă este tot aşa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general şi poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea d-lui Roman) exprimă ideile şi tendinţele sociale, atunci se naşte întrebarea: cari sunt anume tendinţele ce pot şi chiar trebuie să fie exprimate în artă, şi de nu cumva sunt unele idei şi tendinţi sociale cari nu merită de loc, cari chiar din firea lor nu pot să fie

exprimate în poezie? Aici e miezul chestiei. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă acelaşi lucru ca şi cu toate ideile mari. Cine nu ştie ce s-a întîmplat pînă acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale? La ivirea lor, ele sunt huiduite, luate în rîs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenţi, fac aceasta din interes, alţii o fac din nepricepere, alţii de frică: „Părinţii părinţilor noştri au crezut aşa, doar n-au fost ei mai proşti decît noi". De la început ideea nouă e sprijinită numai de cîţiva oameni mai îndrăzneţi, cari de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu viaţa lor. Cîte puţin însă ideea îşi face drum, adevărul cîştigă teren, cîte puţin ideea cea nouă ajunge şi ea idee ortodoxă, un stîlp al societăţei, pentru ca răzemaţi de acest stîlp, cei interesaţi, nepricepuţi, fricoşi şi neputincioşi să strige iarăşi contra altei idei nouă şi îndrăzneţe.

Cam acelaşi lucru se întîmplă şi cu ideile noii estetice, se întîmplă şi cu tendinţele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator îndrăzneţ, care arată admirabil o idee mare socială, pe un aşa poet îl întîmpină huiduielile şi strigările că el pîngăreşte arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieţei, că pentru aceasta există jurisprudenţă, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, îşi capătă dreptul de cetăţenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendinţelor şi ideilor noi. Cînd viteiii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, şi mai înainte de toate artă, cînd aceşti viteji încep să strige în contra ideilor şi tendinţelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afară de lupta ideilor şi a tendinţelor sociale, ei nu ştiu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor şi tendinţelor sociale în poezie — aceste idei şi tendinţi fiind sîngele cald al poeziei — ci sunt împotriva unor anumite idei şi tendinţi. Dacă ei strigă împotriva tendinţelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Cînd genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei ca o lavă topită, chemînd la viaţă pe cei dezmoşteniţi, ce strigăt de ură şi de turbare! Între alte clevetiri a fost şi aceea că versurile lui Shelley pîngăresc arta prin introducerea unor idei cari au alt cîmp de luptă... Esteticí curaţi s-au făcut mai ales acei ale căror privilegii au fost

amenințate prin acest potop de geniale și înfocate versuri. A trebuit mai bine de-o jumătate de veac pînă ce critica să înceapă, în sfîrșit, a mărturisi că Shelley e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron și în unele privinți ajunge pe Shakespeare [1]. Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendențioșilor în privința poeziei se cuprinde și o parte de adevăr, cîtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvînt) confundîndu-l cu tendința socială a artei.

De altă parte și apărătorii tendințelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenționism și tezism. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început, însă, trebuie să mărturisesc că vorbele tezism și tendenționism le întrebuințez arbitrar. În limba obicinuită, aceste vorbe sunt întrebuințate chiar în același înțeles. Și drept vorbind, n-aș dori de loc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvînt într-un înțeles neobicinuit. Dar ce vreți să fac ? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe cari publicul le amestecă, nu le distinge, încît pentru oricare din amîndouă întrebuințează, la întîmplare, ori vorba tendenționism ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două serii sunt foarte deosebite, sunt deci nevoit să dau fiecăreia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oareșicare încurcătură în mintea cititorilor. De altmintrelea eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri, în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adîncă între tezism și tendenționism ; aici voi spune numai cîteva cuvinte, dar cari, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor cari socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltărei nervoase, teziștii au căzut în greșala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că

[1] Vezi Swinburne, în prefața dramei lui Shelley, *Cenci* (n.a.).

însuşirea artistică nu se deosebeşte prin nimic de însuşirea de-a învăţa aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toţi oamenii (nu ţinem samă de idioţi) pot să înveţe cele patru reguli, tot astfel toţi ar putea fi poeţi. Ei nu spun aceasta lămurit, dar aşa reiese negreşit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele şi premisele lor. După noi însă e cu totul altăceva. Deşi noi considerăm însuşirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltărei nervoase, totuşi această însuşire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omeneşti sunt rase omeneşti, iar rasa albă e de un tip mai înalt, tot aşa un artist mare e om ca toţi oamenii, dar de un tip mai superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, şi vorba că poeţii se nasc este un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la naşterea lui, are un sistem nervos fin, de un tip mai înalt. Un căţel şi un copil la naştere sunt deopotrivă de proşti, însă copilul prinde putinţa de-a ajunge om ; iar căţelul, fie pus în orice împrejurări, tot cîne se face. Aşa este cu Stan şi Bran faţă cu Goethe. Goethe la naşterea sa coprindea putinţa de a fi poet mare. Împrejurările vieţei, creşterea au hotărît direcţia poeziei lui, precum şi coprinsul etc. ; însă, repetăm, Goethe la naşterea sa era un geniu, pe cînd Stan şi Bran, oricari ar fi împrejurările în cari vor trăi, vor rămînea tot oameni de rînd.

Dacă însuşirea artistică am voi să o comparăm cu însuşirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton ori Euler. Goethe şi Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omeneşti, dar unul într-o ramură şi altul în alta.

Această deosebire între noi şi tezişti va fi de ajuns pentru a face să fie priceputà deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre şi ale teziştilor. Pentru tezişti, un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim tezişti) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicei ; artistul e un meşteşugar, se asamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîne poate face unul pentru preşedintele republicei. În această privinţă teziştii, deşi pleacă de la un punct de vedere deosebit decît metafizicii, ajung la aceleaşi încheieri, fie din pricină că şi unii şi alţii au temelie greşită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectivişti absoluţi în

artă, după metafizicii cari cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer şi neatîrnat de împrejurările materiale ale vieţei, artistul-poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui, mîine un cîntec revoluţionar. Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greşite, metafizicii şi teziştii ajung unii şi alţii la aceeaşi încheiere greşită, că artistul-poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară şi, după voinţă, poate să creeze în orice fel. Cititorii ştiu că, după părerea noastră, creaţiunea poetului e condiţionată negreşit de mijlocul natural şi de cel social.

Aceste cîteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea ce este între tezişti şi noi. Cele ce urmează vor lumina chestia şi mai bine. Cînd d-l Roman ne învinuieşte că amestecăm economia politică şi poezia, apoi ne învinuieşte tocmai pentru că ne crede tezişti în înţelesul de mai sus, lucru de care să ne ferească Dumnezeu. Dar, neavînd dreptate în privinţa mea, are dreptate în general cînd se rosteşte împotriva tezismului. Cînd ne vorbeşte însă de neamestecarea ideilor sociale în artă, cînd vorbeşte de arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbeşte ca metafizic şi, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de tezişti decît suntem noi. Încurcătura se naşte de acolo că d-l Roman nu ştie să deosebească tezismul de tendenţionism ; se naşte şi de acolo că d-sa, deşi din şcoala literară modernă (lucru pe care îl constatăm cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de cîteva păcate metafizice.

D-l Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestii foarte însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aş folosi de acest prilej, pentru a-mi spune şi cuvîntul meu ? Cititorii — cari s-au convins de cele spuse pînă aici că nu combatem pe d-l Roman, ci căutăm a lumina cîteva chestii literare, atît de încîlcite din nefericire — vor urma înainte acest articol, dîndu-mi dreptate dacă o voi avea, arătîndu-mi că n-am dreptate, dacă nu voi fi avînd. A mă lumina pe mine şi a lumina pe alţii, altă dorinţă n-am.

*

D-l Roman caracterizează direcţia literară de care mă ţin şi pe care aş dori s-o aibă literatura română. În privinţa caracterizării n-am avea nimica de zis, dacă unele cereri

ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decît am fi vroit. Aşa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi nişte reţete ce le dăm artei în genere, şi poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cînte pe femeia-cetăţeană etc. E foarte adevărat, dacă vorbele mele ar fi luate într-un înţeles mai larg şi nu tezist, cum pare că le-a luat d-l Roman ; e adevărat că am zis poeţilor : „Cîntaţi în femeie nu numai pe amantă, dar şi pe cetăţeană" ; însă mai de demult, în articolul despre d-l Maiorescu, am zis şi am reszis, am stăruit şi chiar am sfîrşit acel articol, spunînd poeţilor următoarele cuvinte : „Umpleţi-vă inima şi sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente şi idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — şi opere însemnate, educătoare şi moralizătoare veţi produce". Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o reţetă ori teză după care cerem să scrie poeţii, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare, şi numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre, negreşit nu l-am sfătui să scrie aşa cum ne-ar plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aş răspunde următoarele : „Zi, poete, aceea ce îţi arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere, ori cu bucurie, ce îţi arde şi-ţi istoveşte creierii, ce te face să visezi cu ochii deschişi, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleaşi sentimente şi gînduri, cari te muncesc şi te istovesc ; dar tocmai fiindcă sentimentele şi gîndurile ce te muncesc, urele şi simpatiile tale, vor fi aţîţate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei şi sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar şi un mare cetăţean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte pînă la teze şi reţete.

Al doilea punct, în care asemenea nu ne-a înţeles după cum am dorit, e următorul : d-l Roman, luînd cuvintele noastre drept reţete şi teze, crede că am opri pe poeţi să scrie altfel decît după cîteva reţete pe cari le-am dat noi. D-l Roman mustră pe poeţii *Contemporanului* de ce cîntă iubirea pentru femeie şi nu cîntă femeia-cetăţeană, „după cum a zis d-l Gherea" ; aceasta, după d-sa, e gravă contrazicere, mai ales pentru redacţie, care, alăturea cu articolele

mele, tipăreşte poeziile lui Teodoru, unde se vorbeşte de iubire tot cum a vorbit şi Eminescu. După cum a înţeles d-l Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvîcnesc tîmplele, i se învîrteşte capul din pricina iubirei, îi vine să plîngă ori să rîdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrăţişeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucnească într-un hohot de plîns, ori dacă ar vrea să se arunce în braţele celui dintîi cunoscut şi să strige : „Cît sunt de fericit !" — după d-l Roman ar urma că noi nu dăm voie să se manifesteze în formă artistică aceste sentimente atît de omeneşti, adică ar urma să desfiinţăm pe toţi poeţii cei mari ai omenirei ! ! De unde a luat d-sa aceasta ? Că va găsi cîteva fraze pe care le-ar putea lua şi în acest înţeles, se poate ; căci ce nu se poate dovedi scoţînd fraze dintr-un articol ? Dar din tot ce-am scris pînă acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omeneşti au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decît atîta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea-aminte, urmează că poetul exprimă în creaţiunea sa toată personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale şi că nu poate să exprime decît aceste sentimente. Fireşte, e vorba de poeţii adevăraţi. [1]

Din broşura d-lui Roman ar urma că eu am fost grozav de aspru şi chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestie, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu şi a-mi desluşi părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare d-l Roman că n-aş fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în *Contemporanul ?* Ori crede că, tipărindu-le, aş fi fost în contrazicere cu credinţele mele ? Greşeşte foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aş fi tipărit cu bucurie mare parte din scrierile lui Eminescu, şi iată de ce : poeziile lui Eminescu exprimă un şir întreg de sentimente frumoase, omeneşti : blîndeţea, bunătatea inimei, compătimire pentru cel împilat şi în special pentru nefericitul popor românesc, „sărac în ţară săracă". În privinţa iubirei cătră femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil

[1] Rugăm pe cititori să nu uite că în acest articol vorbim despre poezie mai ales, şi mai mult de poezia lirică (n.a.).

o frumoasă şi puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustoreşti între bărbat şi femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decît iubirea : zestrea femeei, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatîruri etc. Iată de ce aş fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în cari e vorba de iubirea către femeie. Şi tipărindu-le, aş fi pus alăturea o critică în care aş fi constatat talentul poetului, aş fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar totodată aş fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decît cel exprimat de poet, că poetul nostru a zugrăvit admirabil concepţia sentimentului de iubire pentru femeia-amantă, însă n-a exprimat de fel o concepţie mai înaltă : femeia-cetăţeană.

Aş fi eu oare redactor neconsecvent ? Se înţelege, de altfel, că mi-aş da toate silinţele să trezesc în poet concepţia ce-o am eu, aş pune toată puterea ca să aţîţ în el acele sentimente ce le cred mai înalte şi, dacă aş fi reuşit, atunci cu înzecită bucurie i-aş fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aş fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase şi, în unele privinţi, progresiste ; iar sentimentele şi concepţiunile mele mai înalte despre femeie le-aş fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atît de speciale, le-aş fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sunt ale d-nei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aş face dacă aş fi tezist. Aş găsi un om care ştie să facă bine versuri şi l-aş pune să facă atîtea şi atîtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze.

Ori să luăm de pildă pesimismul lui Eminescu. Limba obicinuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Cînd un om, primind un şir întreg de crude lovituri, prigonit veşnic de soartă, cade istovit strigînd : „Nu mai pot ; mai bine moarte, decît aşa viaţă !" — aceasta se numeşte pesimism.

Cînd în luptă cu ticăloşiile vieţei omul vede triumfînd pe oamenii de rînd şi pe idioţi, cînd vede călcate în picioare cele mai alese şi mai înalte însuşiri omeneşti şi scapă un strigăt de durere adîncă şi de descurajare : „Aşa a fost, aşa este, aşa va fi cît lumea !" — aceasta se cheamă pesimism.

Cînd un om, sub înrîurirea marei sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o şi muşcînd-o de durere,

dînd curs amărăciunei nesuferite ce i-a pricinuit trădarea — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mișeliilor, vede una mai mare apropiindu-se mai amenințătoare decît celelalte, cu scop de a-l zdrobi, și strigă : „Doamne, fă să treacă de la mine paharul acesta !" — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om e ruinat sufletește printr-un complex de cauze, fie naturale, fie sociale ; cînd a ajuns să vadă totul în negru ; cînd din știință și din generalizări filozofice el ajunge să tragă încheierea că răul este în faptul existărei (în „*Das Sein*", „*To be*") ; cînd idealul lui ajunge a fi neființa ; cînd găsește că scopul cel mai înalt al ființei e neființa — atunci acest om e pesimist și, de astă dată, în înțelesul științific al cuvîntului.

Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă le-a avut și le-a exprimat pe toate.

După cum m-a priceput d-l Roman, nici vorbă că n-aș fi putut să tipăresc în *Contemporanul* poeziile de acest fel ale lui Eminescu. Dar greșește foarte tare. Dacă pesimismul, în înțelesul descris mai sus, poate pricinui, încîtva, un sentiment de descurajare, apoi pe de altă parte pricinuiește un șir de alte sentimente, cum este compătimirea pentru suferință, ura pentru oamenii de nimică, respectul pentru merit și superioritate.

Cel din urmă fel de pesimism, în înțelesul științific, e mai serios. Dar și aice, în înțelesul cum scrie Eminescu, pesimismul deșteaptă gîndirea, deschide cugetărei un orizont larg, este în sfîrșit o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se îndoiește de nimică, numai burta și punga să-i fie pline. Eu aș fi tipărit, deci, mare parte din scrierile pesimiste ale lui Eminescu ; firește însă că, alăturea cu dînsele, aș fi tipărit cu plăcere un articol științific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înțelesul schopenhauerian, are înrîurirea vătămătoare asupra energiei tinerimei, asupra căreia face impresie. Aș putea să lungesc șirul exemplelor, dar ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula cugetarea mea în cîteva cuvinte.

În creațiunea poetului se oglindește poetul cu toate credințele și sentimentele sale. Viața sufletească a unui om e peste măsură de complexă, iar viața psihică (deci și credin-

ţele şi sentimentele) a unui poet, a unui artist, e mai complexă decît a altor oameni. Într-o creaţiune poetică se va oglindi o viaţă psihică complexă, un şir de credinţi şi mai ales un şir întreg de sentimente şi de combinaţii de sentimente. Bineînţeles că omul, nefiind o maşină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, şi are dreptate. În creaţiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărît, pot să apară sentimente şi credinţi mai mult ori mai puţin străine, ba chiar sentimente şi credinţi protivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticei, şi chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui şir de credinţi şi de sentimente şi critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înţeles că prin constatarea unei anumite credinţi ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului, nu vrea să zică nici că desfiinţăm poetul, nici că suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creaţiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna aşa ceva, pentru că toţi oamenii au negreşit cutare ori cutare neajuns, dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecţie poate să ne fie făcută, şi anume una foarte serioasă. Din faptul că toţi oamenii şi deci toţi poeţii, ori cel puţin enorma majoritate a lor, au o parte bună şi o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creaţiunile tuturor poeţilor, numai să fie talentate ; ar urma un fel de nepăsare morală faţă cu poeţii. Nu, asta nu urmează, şi dacă n-aş dori să fiu înţeles rău, apoi mai ales n-aş dori să fiu înţeles rău în această privinţă. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei, fireşte, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune şi rele ale poetului, rămîne de văzut ce sentimente bune şi ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decît bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales ; în sfîrşit, pot să fie şi alte consideraţii foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare ori cutare creaţiune poetică a cărei tipărire

ar compromite credințele și direcțiunea unei reviste. Bineînțeles că o revistă redactată de un om religios nu va tipări și nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor și idealului cari sunt scumpe redacției. Toate cazurile nu pot fi prevăzute și înșirate. Astfel eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări *Baia* și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tinde să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atîta că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producțiunile, pentru a ști cari pot fi tipărite și cari nu ; din cuvintele mele iese, de asemenea, că, în chestie de artă și mai ales de artă care se îndeletnicește cu viața omului, hotărîrile simpliste ale d-lui Roman nu pot să aibă loc ; din cuvintele mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a ști ce poate și ce nu poate fi tipărit într-o revistă decît în împrejurări extreme (pornografie, insulte aduse principiilor revistei), tactul redacției joacă în acest caz rolul de căpetenie și, firește, numai tact bun n-ar fi arătat redacția *Contemporanului* dacă ar fi respins poeziile ce exprimă iubirea către femei, sub cuvînt că este un ideal mai înalt decît cel exprimat în ele ; și, în sfîrșit, urmează, cred, destul de lămurit, că nu m-a înțeles bine d-l Roman, cînd din cuvintele mele a vrut să facă o armă împotriva redacției și direcției *Contemporanului.*

Încă puține cuvinte vom spune d-lui Roman și vom mîntui. În articolul meu despre Eminescu am scos cît am putut la iveală însușirile cît și neajunsurile poetului. Între aceste din urmă, am stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc de a-l avea înainte. Nu — zice d-l Roman — aceasta e o *absurditate,* o nedreptate ; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a luat trecutul fiindcă-i dedea mai mult material poetic ; nicăirea, zice d-l Roman, poetul n-a însoțit trecutul de idealuri nepoetice. Idealul poetului e sublimul, frumosul, și deci ce ne pasă dacă poetul ne descrie acest sublim și frumos în trecut, numai frumos să fie ; ce ne pasă din ce buruiene e strînsă mierea albinelor, bine că e dulce. Dacă iubirea cavalerului și a damei din *Scrisoarea IV* e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui **Emi-**

nescu ar fi numai că, vorbind despre ei, a pus data 1400; de-ar fi spus că lucrul se petrece la 1900, atunci ar fi, după d-l Gherea, perfect fondul scrisoarei. Nu trebuie să cerem poetului ca să vază trecutul prin prisma noastră. Cam acestea sunt argumentele ce înşiră d-l Roman în patru pagini, pentru a protesta împotriva noastră, cari am găsit un neajuns lui Eminescu în convingerile lui şi în idealizarea trecutului.

„Nicăirea — zice d-l Roman — poetul n-a însoţit trecutul de idealuri nepoetice.“ Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu, dar tot aici e şi un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte desluşit părerea mea, dar fiindcă n-am fost înţeles, sunt nevoit a alerga la un mijloc care poate nu e potrivit din punctul de vedere al esteticei, dar e foarte potrivit cînd voim a lămuri bine un lucru şi, cum am spus, n-avem altă ambiţie. Vom lua deci *o pildă*, pentru că pildele vorbesc nu numai minţii, ci şi inimii. Aşa, să luăm provinciile noastre, cari-s sub stăpîniri străine... Să presupunem că românii din Transilvania sunt trataţi de o mie de ori mai rău decît sunt trataţi în adevăr, să presupunem că se poartă cu dînşii ca stăpînii de robi cu negrii, pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea stare de lucruri e bună şi dreaptă. Poetul, un om curajos şi mîndru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnaţii unguri la luptă spre a împila pe robii români, cari-s născuţi spre a fi robi. Această poemă, oricît de frumoasă, de plastică, de energică ar fi ea, va fi însă o infamie şi nu cred să se găsească o singură revistă în ţară care s-o tipărească. Fac însă a doua presupunere. Să zicem că este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubeşte sincer poporul românesc, dar nu cunoaşte starea lucrurilor în Ungaria, ori, mai bine, care e înconjurat de un cerc de oameni cari au interes să se pară lucrurile altmintrelea de cum sunt; pe de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecîndu-se decît prin prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care relaţiile între unguri şi români se arată patriarhale, blînde, frumoase; ungurii împilători sunt ca nişte părinţi cari se îngrijesc numai de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră, poetul e om bun, blînd şi cu sentimente frumoase, apoi fireşte că în poemă se vor da pe faţă tot aceleaşi însuşiri. Presupunem că

d-l Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă. Ce ar fi scris d-l Roman? După ce ar fi citit şi înţeles poema, ar fi făcut, suntem încredinţaţi, cam aşa. Ar fi scos la iveală talentul poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase ce se dau pe faţă în lucrarea artistică, dar fireşte că ar fi adăogit: „Din nefericire, poetul ori nu cunoaşte de loc, n-a studiat starea nenorocită a românilor, ori a fost indus în greşală de oameni interesaţi, şi de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea românilor şi despre relaţiile lor cu ungurii, de cum e în adevăr. Această greşală e foarte mare, şi cu atît mai rea, cu cît vine foarte la îndemînă duşmanilor noştri. Apăsînd, nimicind pe români, ei ar voi să aibă totodată, în faţa lumei, nume de binefăcători ai lor, vor să-şi facă fală la alte naţii, şi astfel să poată zugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare duşman n-ar fi putut să ne facă mai mult rău, şi cu cît talentul artistului e mai mare, cu atît face mai mare întipărire în felul dorit de duşmanii noştri, cu atîta lucrarea lui e mai vătămătoare." Cam aşa ar fi scris d-l Roman şi nu s-ar mai fi gîndit la faptul că poetul vede lucrurile prin altă prismă decît economistul ori decît criticul.

Şi ce-am făcut eu altăceva decît ceea ce suntem încredinţaţi că ar fi făcut şi d-l Roman în împrejurarea pomenită mai sus? Şi eu am arătat, bineînţeles, pe cît am putut, frumuseţea şi plasticitatea formei, o mulţime de sentimente frumoase cari însufleţesc pe poet; dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri care numai idealizare nu merită. H. Taine, unul din cei mai mari istorici moderni şi care mai curînd poate să fie acuzat de conservatorism decît de liberalism, zugrăveşte cu culori grozave viaţa din veacul de mijloc. După ce înşiră o mulţime de grozăvenii, iată concluzia la care ajunge: „Această despoiere şi aceste omoruri de slabi, acest negoţ de hoţii şi de ucideri între cei tari, această deprindere de a ocărî şi de a zugruma legea şi dreptatea alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale şi, după ce-am cîntărit cu băgare de samă bunătăţile şi fericirile acestei vremi lăudate, aflu că mi-ar plăcea tot atîta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi" [1].

[1] Vezi *Essais de critique et d'histoire*, pag. 8—9 (n.a.).

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele şi dobitoceştile relaţii de iubire în veacul de mijloc. Şi iată, eu, care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relaţii, citesc un poet romantic la care aceşti lupi feudali sunt zugrăviţi ca nişte viteji „fără frică şi fără pată", plini de înaltă morală, iar relaţiile de iubire apar ca nişte idile frumoase, şi în faţa acestei minciuni, eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin sugerarea de sentimente de respect şi iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai ura ; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite, se pot folosi acele păsări de noapte cari aşteaptă vreun chip, dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puţin pentru a-l opri pe loc, cît mai multă vreme ! ! D-l Roman găseşte că n-am drept să fac astfel şi susţine că-i „o absurditate" ! Dar pentru ce ? Poate d-l Roman are idei istorico-culturale în privinţa veacului de mijloc ? Atunci bineînţeles ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privinţa aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce : „Nu-mi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de economist ; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică, înainte de a începe să-şi strîngă mierea". Iată concepţia metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplicitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoştinţele omeneşti, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la alta pentru a strînge mierea ! Goethe, pentru a scrie *Iphigenia,* a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei ; Flaubert, pentru a scrie *Salammbô,* a studiat şase ani istoria Cartaginei şi, după d-l Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artişti, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele, în drama lui Goethe, ar veni pe scenă cu turnură şi grecii cu frac, stînd de vorbă la *café chantant* şi citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descrişi, numai să fie miere, încolo, de unde a luat-o poetul nu-i treaba noastră ! Nu vede oare d-l Roman că nu concepţia mea e absurditate, ci a d-sale ? D-l Roman citează următoarea frază a mea : „Depărtarea trecutului face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice". „Ei bine — zice

d-l Roman — dacă depărtarea face să dispară părţile nepoetice, lăsaţi pe poet să cînte ceea ce rămîne, ce-i pare că e poetic." Ba nu! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adînc, din punctul de vedere istoric, economic şi cultural, ca să nu ne spuie minciuni; iar dacă n-o cunoaşte, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaşte.

„Dar o poemă care coprinde greşeli istorice, ori ne înfăţişează sub cu totul altă lumină o epocă istorică, poate să fie însemnată din alte puncte de vedere." Foarte adevărat! Un critic, tăgăduind toate însuşirile unei poeme, numai pentru că va fi cuprinzînd un neadevăr istoric, ar dovedi îngustime de vederi; dar şi un critic care, din pricina frumuseţilor formei, n-ar vedea minciuna fondului, ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. De altmintrelea, această minciună îşi răzbună stricînd întipărirea ce ar putea să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură şi grecii fumînd ţigări de Havana, va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunei istorice. Şi cînd în public se vor lăţi cunoştinţele istorice, economice şi culturale despre vîrsta de mijloc, aşa că fiecăruia să-i fie cunoscute limpede relaţiile sociale şi morale din acea epocă, atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeaşi întipărire ca şi nişte grece din Atena veche, cu turnură. Mai ciudat este că d-l Roman, apărînd dreptul minciunei în artă, crede că apără arta împotriva mea! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm d-lui Roman cuvintele d-sale: „Dacă venim însă la d-l Eminescu, nedreptatea şi absurditatea e şi mai aparentă". Aceste cuvinte pe cari ni le spune d-sa nouă, cu mai mult drept i le putem întoarce noi, pentru că, afară de toate celelalte, e şi nedrept cu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea plutea poetul aşa cum îl cunoaştem cu toţii, cel puţin în parte. Un om nervos, impresionabil, sărac, cinstit, cult, muncitor; un om care a cîştigat cultura prin muncă, în sfîrşit, un om consecvent. Sub înrîurirea unui cerc de oameni şi-a format Eminescu convingerile sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale, politice şi, alcătuindu-şi aceste convingeri, el le-a rămas credincios toată viaţa lui. În conferinţe publice *(Influenţa austriacă)*, în viaţa publică, în timpul cît a fost ziarist, ca redactor al *Timpului*,

ca poet, în sfîrşit, el a rămas consecvent cu principiile sale. Convingerile lui nu sunt ale noastre, ba, în multe privinţi, ale noastre sunt cu desăvîrşire protivnice celor ale lui ; dar el credea sincer. Cu un asemenea om poţi să te lupţi cu toată energia, să-l ai duşman, dar nu poţi să nu-l stimezi, nu poţi să nu simţi că tot ce spune e strîns legat cu totalitatea convingerilor lui. Şi tocmai aşa l-am considerat eu. Pentru mine, cutare poezie, cutare ori cutare vers chiar n-au fost nişte lucruri făcute *din întîmplare,* ci nişte produceri *necesare,* „bucăţi din inimă rupte", după vorba admirabilă a lui Vlahuţă, şi bucăţi din creieri rupte. Pentru noi, strofa „Şi cum vin cu drum-de-fier", din doina-i populară, nu-i ceva accidental, care ar fi putut şi lipsi, după noi această strofă e strîns, organiceşte legată de toate convingerile, de toată viaţa poetului. Cînd zice :

Şi cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară păsările toate,
De neagra străinătate...

în aceste versuri se vede jalea şi plîngerea poetului împotriva civilizaţiei străine care, introducîndu-se cu drumul-de-fier, dizolvă o stare întreagă de lucruri, de relaţii patriarhale, alungă poezia primitivă, alungă cîntecele pentru a face loc unei stări de lucruri întemeiată pe ban, zgomotoasă şi nepoetică, după cum e şi zgomotul locomotivei. Noi suntem cu totul de altă părere în privinţa acestei poezii primitive şi patriarhale şi, cu toate protestările d-lui Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări a unei stări de lucruri arhiticăloase şi care pentru poetul nostru se părea plină de cîntul pasărilor. Dar nu-i vorba de noi ci de Eminescu, şi el aşa credea, aşa simţea şi aşa zicea. Aşa-i cu toate poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental cînd el, în satira lui, în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăşte pe reprezentanţii mişcărei liberale şi mai ales pe C. A. Rosetti ; nu-i ceva accidental cînd poetul gîndeşte cu drag şi cu mîndrie la vremea lui Mircea cel Mare, dîndu-ne-o ca ideal faţă cu vremea de azi ; nu-i ceva accidental, în sfîrşit, cînd Eminescu zugrăveşte cu culori vii şi idealiste iubirea de pe la 1400 ; toate acestea se ţin, sunt strîns legate de

convingerile, de concepţiile politico-sociale ale poetului, sunt strîns legate de toată viaţa lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alţi creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creştere, alt mijloc înconjurător, în sfîrşit, ar fi fost altul şi nu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre dînsul şi am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieţi întregi de gîndire, de luptă, de suferinţă ; acest product, pentru mine, are rădăcini adînci în inima şi creierii poetului, şi plecînd de la acest product am vrut să mă strecor în inima şi creierii lui, pentru a vedea şi a pricepe rădăcinile, firele prin cari se ţine creaţiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep şi s-o explic la alţii. Am reuşit oare pe deplin ? Desigur că nu. Şi chiar am declarat că în privinţa aceasta nici nu mi-am închipuit să reuşesc pe deplin. Reuşit-am măcar în parte ? Nu ştiu, asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce ştiu este că am fost corect lucrînd astfel. Am fost corect cînd am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul şi exprimarea unei vieţi întregi, am fost corect cînd am privit pe poet ca pe un om viu ; am fost corect, în sfîrşit, fiindcă am vorbit de *poetul-om.* Şi în faţa acestei concepţii a mele : *poetul-om,* d-l Roman pune concepţia sa : *poetul-insectă !* Poetul-fluture, poetul-albină, care zboară de la floare la floare pentru a strînge miere şi a ne desfăta ! Iată cum pricepe d-l Roman pe poet ! Şi exemplul d-lui Roman cu albina nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înţelege d-l Roman prin poet. Şi în adevăr, dacă poetul nu pune în creaţiunea sa toată viaţa, cu toate luptele, suferinţele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul, îl strînge şi îl aşterne pe hîrtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare şi strînge miere ? Nu-i vorbă, poeţi-fluturi de aceştia sunt destui în ţara românească : dar a spune aşa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Şi ce e mai frumos este că d-l Roman, punînd împotriva concepţiei mele de *poet-om* concepţia d-sale de *poet-insectă,* crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis : „Scapă-mă, Doamne, de prieteni !". Cum că Eminescu ar fi zis astfel nu încape îndoială.

CEVA DESPRE CLASICISM ȘI ROMANTISM

Fragment

Clasicism, romantism, realism, idealism, naționalism, documente omenești, adevărata zugrăvire a vieței, anchetă literară ; iată cuvinte cari se repetă mereu cînd e vorba de literatură, cari se aruncă cu duiumul în orice foileton literar. Dar veșnica repetare a acestor cuvinte nu dovedește de fel că ele sunt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura, domnește cea mai mare neînțelegere în privința acestor numeroși termeni literari.

Spre pildă :

În foița literară a unui ziar din capitală, fiind vorba despre *Don Carlos* a lui Schiller, se spunea că Schiller este din școala romantică germană ; în alt ziar am citit același lucru despre Goethe ! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor : Schiller, după stil, după metoda lui de a scrie, după înjghebarea dramelor sale, poate de mai multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu-i astfel. Școala romantică germană a avut ca reprezentanți și întemeietori pe frații Schlegel, pe Hoffmann, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland, iar poeții geniali ai Germaniei — Goethe, care a scris *Iphigenia* și *Prometheus*, Schiller care a scris *Die Götter Griechenlands* [1] — pot fi numărați mai degrabă între clasici decît între romantici. Între aspirațiunile și idealurile înalte umanitare ale lui Schiller și tendințele și năzuințele înguste ale romanticilor germani este o prăpastie ;

[1] *Zeii Greciei* (n.a.).

şi Goethe era chiar în război pe faţă, în luptă înverşunată cu romanticii germani.

Altă pildă:

Zola socoate pe Balzac şi pe Stendhal ca întemeietorii naturalismului modern, ca scriitori naturalişti şi, negreşit, are cuvintele sale cînd gîndeşte aşa; Brandes însă, în monumentala sa carte *Die Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*...[1], îi numeşte romantici; în schimb însă pe Byron şi pe Shelley îi pune între naturalişti. Îmi închipui ce ochi trebuie să facă Zola, văzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului *Cousine Bette* şi pe autorul scrierei *Rouge et Noir* între romantici; iar pe autorul lui *Manfred*, care cheamă duhuri din lumea cealaltă, între naturalişti!

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătăţii nu-i înţelegere nici măcar într-o chestie aşa de simplă cum e clasificarea scriitorilor în romantici şi naturalişti. Acest fapt nu ne miră. Producţiunile spiritului omenesc sunt rezultatul unor factori şi condiţii atît de multe şi de complexe, încît e foarte greu de a le clasifica şi lămuri. De multe ori vom putea să-l punem pe un scriitor într-o grupă, într-o şcoală, luînd în seamă una din creaţiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă şcoală, sprijinindu-ne pe altă producţie a lui. Mickiewicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe *Konrad Wallenrod*, o poemă cu desăvîrşire romantică, dar a scris şi pe *Pan Tadeusz*, o superbă icoană a moravurilor şleahtei, nobilimei polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontov, marele poet rus, a scris o poemă, *Demon*, cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică unde e vorba de o princesă din Caucazia şi de un demon, adică înger căzut; dar a scris şi un roman, *Un erou al timpului nostru*, unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste şi în acelaşi timp a scris nuvele mistice à la Hoffmann; mai mult, în aceeaşi operă găseşti cîte o scenă exactă, naturală, perfectă, şi cîte una plină de imaginaţie fantastică, deci cu totul romantică.

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste nepieritoare ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat şi tipuri ca Vautrin, un

[1] *Literatura veacului al XIX-lea* (n.a.).

fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginaţie mistică şi bolnăvicioasă à la Hoffmann. Aceste pilde arată şi ele cît de nehotărîte şi cît de greu de lămurit sunt producţiile literare; tot aşa de încurcate şi de puţin luminate sunt noţiunile de: romantism, naturalism, idealism.

Complexitatea chestiei face folositoare şi de dorit orice lucrare menită să aducă puţină lumină în această privinţă; tocmai acest gînd m-a făcut să scriu cîteva articole pentru cititorii noştri. Fireşte că n-am de loc pretenţia de a aduce lumină în toate chestiile sus-pomenite, sau de a face o clasificare raţională a scriitorilor: întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. Voi să arăt numai nişte consideraţii personale cari mi se par adevărate, precum şi multe păreri de ale altora, ce-mi par că răspîndesc oarecare lumină asupra acestor chestii literare. Fenomenele literare şi artistice, ca şi fenomenele în general, sunt strîns legate, izvorăsc unele din altele. În lanţul nesfîrşit de fenomene, în şirul fără margini de cauze şi efecte, nu poţi lămuri un fenomen fără să atingi întregul lanţ; nu poţi atinge un fapt fără să vorbeşti de toate faptele premergătoare şi cari îl condiţionează. Şi tocmai din această pricină, vroind să vorbesc în special despre şcoala naturalistă şi realistă modernă, nu pot să nu pomenesc măcar pe scurt şi de şcoalele literare şi artistice de mai înainte.

CLASICISMUL ANTIC ŞI ROMANTISMUL DIN VEACUL DE MIJLOC

Marele poet german Heinrich Heine, vorbind despre şcoala romantică germană în admirabila sa carte *Die romantische Schule*[1] — unde se arată tot atît de adînc critic, pe cît e de mare poet — se întreabă: Care este deosebirea între clasicism şi romantism? Că unul reprezintă literatura şi în general arta societăţei antice; iar altul literatura şi arta societăţei în veacul de mijloc, asta arată numai şirul cronologic al existenţei lor, dar nicidecum

[1] *Şcoala romantică* (n.a.).

deosebirea intrinsecă între dînsele. Arta clasică e plastică. Foarte bine ; dar arta, adevărata artă e în general plastică, fie ea clasică, fie romantică. „Oare chipurile din *Comedia Divină* a lui Dante sau de pe tablourile lui Rafael nu sunt ele tot așa de plastice ca și cele din Virgiliu și de pe pereții Herculanului ?" zice Heine. Care e dar deosebirea caracteristică ?

Această deosebire, în esența ei, după Heine e următoarea : arta clasică avea de reprezentat finitul material ; arta romantică — infinitul spiritual. Arta clasică avea de înfățișat relații materialiste ; arta romantică, relații spirituale. De aici urmează că, în arta plastică antică, producțiile artistului erau cu totul identice cu ceea ce vrea el să înfățișeze ; pe cînd în arta din veacul de mijloc nu era niciodată identitate cu ceea ce dorea artistul să arate. Prin aceste cuvinte se arată în parte deosebirea fundamentală între clasicism și romantism ; dar pentru deplina pricepere a acestei deosebiri și mai ales pentru a pătrunde înțelesul fiecărei din aceste două școli artistice, se cere să intrăm în dezvoltări mai amănunțite.

*

Pe coastele și în insulele Mărei Egee trăia acel popor mic la număr, dar mare prin însemnătatea sa istorică, prin înrîurirea ce a avut-o asupra propășirii neamului omenesc. Un pămînt bogat, o climă superbă au înlesnit grecilor să poată ușor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuinți materiale, fără multă muncă ; de altmintrelea grecii, cetățeni liberi, nici nu munceau, ci sclavii se îndeletniceau cu munca materială. Acest fapt a fost hotărîtor pentru dezvoltarea, pentru înflorirea ca și pentru decăderea civilizației grece. Îndestularea materială, scutirea de griji pentru viața de toate zilele trebuia să dea — și a dat — caracterului cetățenilor liberi ai Greciei libere, liniște, spirit de neatîrnare, de demnitate personală. Aceste calități ale caracterului cetățeanului din Grecia trebuiau să producă și instituțiile democratice și egalitare ale acestei țări. În cetatea sa cetățeanul se simțea stăpîn. În cetatea greacă toți cetățenii se cunoșteau, erau rude ; cinsteau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoș comun. Solidaritatea domnea printre cetățeni, cel puțin pînă

cînd s-au dezvoltat clasele și lupta de clase, care a adus după sine pieirea acestei solidarități.

Dar libertățile și toate bunurile cetății trebuiau apărate împotriva vecinilor, cari în fiecare minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetățenii liberi în robi. Război, și un război aproape necontenit trebuia să poarte omul antichității, și caracteristica războiului din acele vremuri era întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invențiile tehnicei moderne, cari au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într-un automat, ci dibăcia, puterea fizică a luptătorului hotărau biruința. Lupta pentru existență a făcut deci pe Grecia să-și îndrepte toată luarea-aminte, toată puterea ei pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul, fel de fel de exerciții corporale, traiul vecinic sub cerul liber, iată educația grecilor. Traiul material și social îndestulat, lupta pentru existența cetății, amîndouă acestea au făcut din greci mai ales materialiști, oameni cari vedeau în sănătate, în înflorirea trupului, idealul perfecției omenești. Și acest ideal materialist și-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar și pe religia ei. „În Homer, care e biblia grecilor — zice Taine[1] — veți găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s-o sfîșie, sînge roșu care curge, instincte, mînii, plăceri așa de asemănătoare cu ale noastre, încît eroii pot fi amanții zeițelor și zeii au copii cu muritoarele. Între Olimp și pămînt nu e nici o prăpastie, zeii se scoboară și noi ne suim într-însul ; ne întrec numai pentru că nu sunt supuși morței, fiindcă rănile cărnei lor se vindecă mai iute, fiindcă sunt mai tari, mai frumoși, mai fericiți decît noi. De altmintrelea, ca și noi, ei mănîncă, beau, se bat, se bucură de toate simțirile și de toate facultățile lor trupești. Grecia într-atîta și-a făcut un model din frumosul animal omenesc, încît și l-a făcut idol, glorificîndu-l pe pămînt și îndumnezeindu-l în cer."

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos și frumos, a dat o artă statuară (sculptura), fel de artă mai ales potrivit pentru a înfățișa un trup frumos și sănătos — cum nu s-a mai văzut de atunci pe lume. Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce

[1] Vezi *Philosophie de l'art*, vol. I, pag. 81—82 (n.a.).

artistul putea face din piatră este mulțimea statuilor dezgropate la Pergam și azi aflătoare în muzeul de la Berlin. Numărul statuilor era colosal în Grecia veche. „După ce romanii au învins pe greci și au adus statuile la Roma, numărul statuilor era deopotrivă cu al locuitorilor acestui imens oraș", zice Taine.

Am zis că împrejurările dinlăuntrul cetății, împrejurări materiale și sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile cari au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie însă să se scoată încheierea că în Grecia antică viața era o fericire ideală absolută. Mai întîi o fericire absolută e un nonsens și în orice caz fericire ideală n-a existat în Grecia. Războaiele pricinuiau o mulțime de nefericiri. Afară de aceasta, pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase și luptă de clase ; erau cetățeni bogați și cetățeni săraci, și lupta dintre aceștia a fost întîia pricină a căderei democrației antice în Grecia. În sfîrșit, grecii erau oameni, și oameni ajunși la un înalt grad de dezvoltare intelectuală și sentimentală ; ei iubeau, urau, invidiau, se luptau, își răzbunau, plîngeau. Această parte întunecoasă a vieței Greciei a găsit și ea interpreți geniali în Eschil, Sophocle și Euripide.

Dar și în tragedie se arată același caracter esențial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel : „Formele plastice ale artei antice sunt identice cu ceea ce e de înfățișat, cu ideea pe care artistul a dorit s-o reprezinte. În tragedia greacă se vede aceeași siguranță, aceeași înfățișare materialistă a lucrurilor ; suferințele omenești sunt înfățișate așa cum trebuie și pot să fie asemenea suferinți la oameni cu nervii sănătoși. Sănătatea și puterea fizică și spirituală respiră din toate producțiile artistice grecești. Această artă a fost moștenită de romani, ale căror creații artistice reprezintă aceleași trăsături caracteristice, cel puțin pînă la epoca decăderei.

Dacă arta clasică era materialistă, cîteodată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritualistă. Năvălirea barbarilor a distrus imperiul roman ; vreme de cinci sute de ani barbarii năvăleau distrugînd, trecînd prin foc și prin sabie toată cultura antică a romanilor, și cînd în sfîrșit, în veacul al X-lea, ei s-au așezat ca biruitori, n-a rămas nici urmă din splendida cultură a vechilor locuitori.

Barbarii, după ce s-au aşezat ca biruitori, n-au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feudalii, prefăcuţi în baroni, purtau război veşnic între dînşii. Din castelele lor, întărite ca nişte fortăreţe, năvăleau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseră de neumblat, fie din pricina baronilor, cari jefuiau pe călători şi pe negustori, fie din pricina cetelor de hoţi, cari prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociţi ale căror bordeie erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite.

Dacă un baron prăpădea prin foc şi sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui dintîi. Dar nu numai viaţa servilor, ci şi a feudalilor ajunsese fără mare preţ. Plecînd undeva, baronul feudal nu ştia dacă se va mai întoarce, ori, întorcîndu-se, nu ştia de nu-şi va găsi castelul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmăşie. Silnicia, sălbăticia, cruzimea sunt trăsăturile caracteristice ale acestei epoce. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme: „Şefii barbari, ajungînd castelani feudali, se băteau între dînşii, jefuiau pe ţărani, dădeau foc recoltelor, nimiceau mărfurile, prădau şi schingiuiau după poftă pe nenorociţii lor şerbi. Ogoarele rămîneau nelucrate şi lipseau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în şaptezeci de ani a fost de patruzeci de ori foamete. Un călugăr, Raul Glaber, povesteşte că se făcuse obicei de mîncau carne de om; un măcelar a fost ars de viu pentru că atîrnase în faţa prăvăliei sale carne de om. Mai adăogaţi că-n murdăria şi mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare regule de higienă, ciumele, lepra, epidemiile se aclimatizaseră ca pe pămîntul lor. Oamenii ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua-Zeelandă, la dobitocia prostească a caledonienilor şi a papuaşilor, *au plus bas fond du cloaque humain* [1], fiindcă amintirea trecutului creştea ticăloşia prezentului; şi cele cîteva capete gînditoare cari citeau încă vechea limbă simţeau cu durere imensitatea căderei şi grozava adîncime a prăpastiei în care se prăbuşea de o mie de ani neamul omenesc."

Acest tablou e mai prejos decît grozavul adevăr. O asemenea stare de lucruri e cît se poate de priitoare pentru a

[1] La ultimul grad al decăderii umane (fr.).

da naştere la stări sufleteşti bolnăvicioase. Psihologia fiziologică va explica şi explică chiar acuma multe din anormalităţile sufleteşti zămislite şi dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei ştiinţifice e şi explicarea următorului fenomen, care deocamdată se pare ciudat şi de necrezut. Alergarea după fericire, adică năzuinţa de a ajunge la deplina armonie şi neîmpiedecata dezvoltare trupească şi sufletească, e cea mai fundamentală lege a dezvoltării omului şi omenirei. Cînd vreun factor natural sau social vine şi împiedecă această dezvoltare, cînd acest factor munceşte, torturează, distruge pe om fiziceşte şi moraliceşte, atunci se naşte o reacţie împotriva acelei stavile care se împotriveşte celei mai temeinice din legile dezvoltărei omeneşti ; omul se sileşte să învingă vrăjmaşul, să-l distrugă de e cu putinţă. Cînd însă acest factor lucrează cu tărie şi distrugător, cînd mai ales lucrează o vreme îndelungată istovind toate puterile, toată energia omului, atunci se întîmplă un lucru straniu : omul nu numai că se împacă cu vrăjmaşul sau vrăjmaşii ce-l distrug, îl nimicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală şi materială, începe s-o idealizeze în arta şi religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful şi alte nenorociri de tot felul împiedecă pe om să ducă o viaţă casnică liniştită cu nevasta şi copiii săi, dacă un şir de factori istorici neprielnici împiedecă viaţa familiară, atunci omul se deprinde din ce în ce cu necăsătoria ; mai mult, încetul cu încetul femeia ajunge pentru dînsul ceva necurat, traiul împreună cu o soţie e dispreţuit, iar fecioria femeii şi a bărbatului ajung să fie ideal omenesc. Cînd cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucăţică de pîne, îl despoaie de cea de pe urmă haină, dacă omul e silit să trăiască gol şi lihnit de foame, apoi cu timpul nu numai că se obişnuieşte cu această stare de lucruri, dar începe chiar s-o idealizeze ; toate mulţămirile trupeşti le priveşte ca necurate, pline de păcate, iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizunie, hrana cu rădăcini. Dacă nişte păcătoase împrejurări sociale împiedecă pe om să vieţuiască împreună cu semenii săi, atunci pe nesimţite, şi din ce în ce mai mult, idealul omului e pustnicia. Într-un cuvînt, cînd nişte păcătoase condiţii naturale şi mai ales sociale nimicesc pe om, atunci omul începe să idealizeze această nenorocire. Aşa, India se va umplea de fachiri, cari trăiesc în pustiuri, se îngroapă în pămînt stînd astfel săptămîni în-

tregi; ea va da o concepţie filozofică în centrul căreia va sta cuvîntul nimicirei: „Nirvana". Tot aşa, Europa din veacul de mijloc se va umplea de o mulţime de sfinţi, pustnici, asceţi, cari îşi vor chinui trupul, vor umbla goi, flămînzi, iară esenţa religiei creştine va fi persecutarea trupului omenesc, blestemarea cărnei. Aşa e în Persia, în Egipt şi-n toate ţările unde există anume condiţii istorice.

La întîia vedere se pare că aceste fapte contrazic — ori mai bine nimicesc chiar cu desăvîrşire — legea fundamentală enunţată mai sus, adică alergarea după fericire. Adevărul însă e că chiar idealizarea nimicirei este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis*. Omul neputînd să realizeze fericirea într-un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuinţelor trupeşti şi sufleteşti, tinde să realizeze această fericire într-un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei şi prin idealizarea spiritului. Întocmai după cum un rîu, ce curge pe-o albie curată, între maluri pline de verdeaţă, dacă găseşte o stavilă în mersul său se revarsă în altă parte şi e silit să-şi facă drum prin mocirle şi stînci, aşa şi viaţa oamenilor, a societăţilor, oprită în mersu-i normal către fericire, tinde să realizeze această fericire pe căi piezişe şi stîncoase, prin mocirle spiritualiste. Fireşte că această ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărţindu-l de materie, de corp, şi punîndu-l în vrăjmăşie de moarte cu materia, este un lucru tot atît de anormal pe cît de anormale au fost împrejurările politice şi economico-sociale cari au provocat-o.

Alăturea cu această idealizare a spiritului despărţit de trup şi pus în vrăjmăşie cu dînsul, alăturea cu această boală psihică s-au dezvoltat alte stări sufleteşti bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor şi nevrozelor de tot felul. Un individ apucat de epilepsie în stradă provoacă aceeaşi boală la unii din privitori, cari erau cu desăvîrşire predispuşi la orice boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimţire (anestezie) într-o parte a trupului său; aceasta e o dovadă atît pentru dînsul cît şi pentru ceilalţi că dracul, necuratul, s-a încuibat într-însul, căci cum să se explice faptul că tăierea unei părţi a trupului nu-i simţită de individ? Şi individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujeşte de locuinţă Satanei. Un om e apucat în mijlocul uliţei de dorinţa de a juca, dorinţă peste putinţă de învins, începe să

joace şi-n puţină vreme se alcătuieşte în jurul lui un cerc de oameni cari joacă fără voia lor. Şi această bandă de dănţuitori porneşte prin oraşe şi prin sate, umplînd de aceeaşi boală nervoasă şi pe alţii.

Pentru toate aceste boli a fost o singură şi temeinică explicare : în bărbat sau în femeie au intrat draci, deci aceşti oameni sunt în legătură cu Necuratul şi trebuie arşi de vii. Pe femei le legau şi le aruncau în apă ; dacă se cufundau era dovada că sunt curate, iar de rămîneau plutind pe deasupra, apoi era sigur că sunt în legătură cu Satana şi le osîndeau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mîna-i pusă în foc nu trebuie să arză ; dacă dimpotrivă mîna arde, apoi desigur omul are niscaiva legături cu Scaraoschi. Acestea şi o mulţime de alte fapte de aceeaşi natură caracterizează această epocă fără seamăn de tristă şi dureroasă. Cînd te gîndeşti la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al acelui timp îţi răsună în urechi :

Noi siam venuti al luogo ov'io t'ho detto
Che tu vedrai le genti dolorose
C'hanno perduto'l ben dell'intelleto. [1]

Despre nefericiţii oameni ai acestei epoce, cu drept cuvînt se poate zice, dimpreună cu marele poet :

Questi non hanno speranza di morte ;
E la lor cieca vita e tanto bassa,
Che invidiosi son d'ogni altra sorte.

Fama di loro il mondo esser non lassa ;
Misericordia e Giustizia li sdegna.
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. [2]

---

[1] Am ajuns la locul în care ţi-am spus
Că vei vedea neamurile dureroase
Că au pierdut darul minţei (n.a.).

[2] Aceştia n-au nădejde de moarte
Şi viaţa lor întunecată e aşa de înjosită
Încît pismuiesc orice altă soartă.

Lumea nu lasă să se facă veste despre dînşii,
Mila şi dreptatea îi dispreţuieşte :
Nici te gîndi la ei, ci priveşte şi treci (n.a.).

Şi cînd marele şi mîndrul cetăţean al Florenţei şi primul poet al acestei epoce, exilat din Florenţa, pribegea printre străini trăind din milă, a avut acel vis grozav care se cheamă *Iadul*, pe a căruia poartă e scris cu litere de sînge şi de foc :

> *Per me si va nella città dolente,*
> *Per me si va nell'eterno dolore,*
> *Per me si va tra la perduta gente.*
> . . . .
> *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.* [1]

Infernul lui Dante e opera caracteristică a vremei aceleia ; toate colorile întunecate, toate lacrămile, tot sîngele cu care Dante a zugrăvit iadul său, au fost luate din viaţa reală care îl înconjura.

De altmintrelea e de înţeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Arta oglindeşte, într-un fel ori în altul, viaţa unei epoci. Caracteristica vieţei spirituale din vîrsta de mijloc a fost idealizarea şi o idealizare exagerată a spiritului în duşmănie cu materia, şi dacă tot aşa va fi şi în artă, aceeaşi va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cînta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonică, nefirească. Un cavaler care se luptă întreaga lui viaţă pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată minuni de curaj şi de virtute şi care mereu gîndeşte, suspină, plînge după iubita-i ; iată pe cine vor cînta trubadurii. Eroul nuvelelor va fi acelaşi cavaler încărcat cu toate virtuţile, prefăcut într-o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăşi o virtute, sfinţenia personificată şi emancipată de înrîurirea trupului, a materiei, a cărnei. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie această expresie, el ajunge exagerat, necorect, plin de comparaţii bizare, aproape nebune. Concepţiunile artistice sunt pline de simbole, de alegorii. Arta, în dorinţa ei

---

[1] Prin mine se merge în cetatea plină de jale,
Prin mine se merge în durerea fără sfîrşit,
Prin mine se merge la oamenii pierduţi.
. . . .
Părăsiţi orice nădejde, voi cari intraţi.
Dante, *Divina Comedie* (n.a.).

de a spiritualiza pînă la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărțirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spiritualiste, lipsite de orice substrat material; dar o asemenea minune fiind cu desăvîrșire peste putință, arta tinde la simbolizare. Așa, de pildă, smerenia și lăcomia sunt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc; pentru a le înfățișa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însușiri și l-ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă ar dori să înfățișeze aceste două însușiri, una o virtute, alta un vițiu, în pura lor spiritualitate, făcînd abstracție de trup; acest lucru fiind nefiresc și cu totul peste putință, artistul aleargă după simbole, și așa: smerenia o va reprezenta printr-o oaie, de pildă, iară lăcomia printr-o lupoaică.

În întîiul cînt din *Iadul* lui Dante avem următoarea scenă: poetul se rătăcește într-o pădure, caută o ieșire, dar nu găsește. În drumul său zărește o colină păzită de trei animale: o panteră, un leu și o lupoaică.

După comentatori, pădurea e simbolul nefericitei patrii a poetului, colina înseamnă tendința ei către o stare mai fericită, iară pantera, leul și lupoaica sunt desfrînarea, ambiția și zgîrcenia.

„Călătoriile aventuroase ale unui erou au și însemnare exoterică, semnificînd, de pildă, drumul aventuros al vieței în genere; zmeul învins este păcatul; migdalul, care trimete din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul și D-zeu duhul sfînt, cari în același timp fac unul, după cum partea cărnoasă, coaja și sîmburul formează migdala.

Cînd Homer descrie armele unui erou, el le descrie cum sunt, ne spune și care cît prețuiește, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite; dar cînd un călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale hainele Maicei Domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înțelege atîtea virtuți, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte vestminte ale preacuratei Fecioare Maria, care, deoarece fiul este sîmburele migdalei, cu drept cuvînt e cîntată ca floarea pomului." [1]

[1] Heine, *loc. cit.* (n.a.).

E ușor de înțeles ce încordare de imaginație trebuie să pricinuiască această tendință de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginației produce cîteodată tablouri sublime, cu toate că și la dînsul se simt într-un chip neplăcut multe ciudățenii de ale ei; la alții însă ajunge la adevărată nebunie, la o destrăbălare a închipuirei care prin extravaganțele ei ucid arta, dîndu-ne, în loc de producții artistice, creații izvorîte din creierii exaltați de friguri, documente pentru psihiatrie. Absurda aspirație a înălțărei morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie și nimicirea acesteia din urmă, a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului și decăderea uneia din cele mai sublime producțiuni ale sale, a artei.

Se înțelege că același caracter esențial se găsește nu numai în literatură, dar și în alte ramuri de producții artistice, de pildă în pictură. Și pictorii tind către spiritualizarea artei lor. Și ei ar dori să zugrăvească virtuți și vicii spiritualizate, să zugrăvească iubirea sau ura pură, lipsită de îmbrăcămintea trupească. Neputința de a împlini dorința lor îi face să-și umple tablourile cu simbole.

Ne putem închipui ce fel de pictură poate fi aceea la care artistul își încordează puterile sufletești pentru exprimarea cît se poate mai încîlcită a simbolelor.

Artele plastice, ca pictura și sculptura, sunt, mai puțin decît oricare altă ramură artistică, pentru spiritualizare și simbolizare exagerată; de aceea ele au și suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante; a născut un poet de mare talent, pe Petrarca; dar n-a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca și literatura poetică, pictura a fost nu numai înfățișetoarea spiritualismului idealizat, dar și exprimătoarea vrăjmășiei împotriva materiei. „Din această pricină — zice Heine — se văd în sculptură și în pictură teme dezgustătoare: scene de mucenicie, răstigniri, agonia sfinților, nimicirea trupului. Înseși subiectele erau un motiv pentru sculptură. Și cînd privesc statuiele lor ofticoase, cu capete strîmbe și evlavioase, cu brațe lungi și subțiri, cu picioare uscate de slabe, acele statui speriate și învălite în niște veștminte șonțite, cari cu toate par menite să înfățișeze înfrînarea creștinească și lepădarea de simțuri, mă cuprinde o milă nespusă pentru artiștii de pe

acele vremuri. Pictorii în această privință au fost mai fericiți deoarece colorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor și putința de a lumina și a umbri cu dînsele, nu se împotriveau atît de grozav spiritualismului precum se împotrivea marmura, materialul sculptorilor; cu toate acestea și dînșii au fost siliți să încarce răbdătoarea pînză cu cele mai înfricoșate scene de suferință. În adevăr, cînd privești o galerie de tablouri, în cari nu vezi decît scene de sînge, împilare și altele de astea, apoi îți vine să crezi că artiștii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vreunui călău."[1]

Arhitectura a suferit mai puțin decît pictura și sculptura; ba, în această privință, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut același caracter ca și celelalte arte, după cum în genere toate manifestațiile vieței de atunci armonizau de minune unele cu altele. În arhitectură se arată aceeași tendință parabolistică ca și-n poezie. „Intrînd azi într-o catedrală veche nici nu bănuim însemnarea exoterică a simbolicei ei de piatră. Numai impresia generală pătrunde d-a dreptul în spiritul nostru. Noi simțim aicea înălțarea spiritului și zdrobirea trupului. Chiar interiorul catedralei este golul crucei și ne mișcăm aici în însăși unelta martirului; ferestrele colorate aruncă asupră-ne o lumină roșie și verde ca picături de sînge și de venin; cîntecele de agonie ne îneacă; picioarele noastre calcă peste pietre de mormînt și putregai; iar duhul nostru, ca și stîlpii cei colosali, tinde în văzduh, zmulgîndu-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pămînt. Numai cînd acele uriașe clădiri, acele catedrale gotice le privim dinafară, cînd le vedem executate atît de aeric, atît de fin împodobite și străvezii, încît ți se par horbotă de Brabant lucrată în marmoră, numai atunci simțim puterea grozavă a acelui timp, care a știut să stăpînească chiar piatra pînă într-atîta încît, deși una din cele mai tari materii, ea ți se arată ca un spectru însuflețit, și astfel este expresia spiritualismului creștin."[2]

Același lucru se va observa la toate producțiile spiritului omenesc, în filozofie, în religie. În filozofie domnește o sco-

[1] Heine (n.a.).
[2] Heine (n.a.).

lastică aridă, mistică și teologică; în religie domnește spiritualismul cel mai desfrînat, un fanatism sălbatec și o ură neîmpăcată împotriva materiei. Aici suntem nevoiți să facem o digresiune, pentru a înlătura o mare neînțelegere.

Spiritualismul bolnăvicios din veacul de mijloc nu trebuie amestecat cu alt soi de spiritualism, cu totul de altă ordine.

Cînd Prometheus al lui Eschil, legat de Zeus cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, răspunde la toate amenințările prin cuvintele: „Bine, lovească! Mă aștept la toate din partea lui Zeus." Cînd același Prometheus răspunde la toate amenințările și ademenirile lui Hermes, trimisul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de-o energie sălbatecă și de-o mîndrie înaltă: „Eu să simt frica! Eu să tremur înaintea zeilor noi! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, niciodată, să știi bine, n-aș vroi să schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stîncă decît să am de tată pe Zeus și să fiu sluga lui supusă."

Aceste cuvinte sunt pline de un spiritualism înalt.

Cînd Prometheus al lui Goethe, plin de mîndrie zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoșatului stăpîn a tot ce există:

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?
Hast du die Tränen gestillt
Je des Geängsteten? [1]

Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, expresia unui spiritualism pe atît de înalt, pe cît și de umanitar.

Cînd Prometheus al lui Shelley, legat cu lanțuri de o stîncă din Caucaz și supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mîndre și disprețuitoare pe chinuitorul său:

„Dușmane, nu-mi pasă de tine! Cu mintea liniștită și statornică te chem să-ți încerci împotriva mea tot ce poți să-mi faci, îngrozitor tiran al zeilor și al neamului omenesc; numai o singură ființă este pe care nu o vei supune. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, relele

[1] Eu să te onorez? Pentru ce?
Ogoit-ai vreodată durerile celui apăsat?
Uscata-i vreodată lacrimile celui ce sufere? (n.a.)

groaznice și spaima aiurătoare, schimbă unul după altul gerul și focul pentru a-mi roade măruntaiele. Ah! fă ce poți mai grozav! Ești atotputernic. Ți-am dat stăpînire peste toate cele, afară de mine și de voința mea."

Cînd Prometheus aruncă Furiilor, cari trebuie să-l sfîșie, cuvinte pline de mîndrie și de nepăsare:

„Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfîșiați-mă acuma, nu-mi pasă."

Aceasta e expresia celui mai înalt spiritualism, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnei; dar între spiritualismul creștinesc din veacul de mijloc și între acest spiritualism, pe care l-am putea numi prometheian, e o prăpastie. Cel dintîi e rezultatul unei lupte îndelungate din care spiritul pare că a ieșit învingător, dar în realitate el e învinsul. Cel de al doilea presupune în om o voință de fier, o conștiință limpede, posesiunea tuturor facultăților intelectuale și morale; cel dintîi presupune dimpotrivă o voință slabă, moale, o conștiință întunecată, o lipsă sau mai bine zis o neputință de a stăpîni facultățile intelectuale și morale.

Prometheus nu caută dureri, nu dorește chinuri: nu acesta e scopul său. Scopul său e cît se poate de utilitar și de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfînt, împrăștietor de lumină și căldură; și dacă ar putea ajunge ținta sa sublimă fără chinuri, fără suferinți, el desigur ar fi foarte fericit. Dar dacă nu se poate, dacă în drumul său va întîlni piedici formidabile, dacă pentru izbînda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atuncea, o! atuncea Prometheus va ști să puie în fața vrăjmașului un piept de oțel, o voință de fier; va ști să sufere cu mîndrie, fără a se plînge, torturile cele mai îngrozitoare. Dar, încă o dată, nu durerile le caută dînsul; chinurile îndurate sunt un mijloc cu totul pentru alt scop.

Ascetul din veacul de mijloc însă caută durerea pentru durere, și suferința, nimicirea trupului e ținta sa. El nu numai că n-ar fura focul de la Zeus pentru a-l da oamenilor, ci, de i-ar sta prin putință, ar turna apă peste foc, ar sufla în lumină pentru a o stinge, ca pe una ce slujește pentru fericirea pămîntească a omenirei. Idealul său e suferința pentru suferință, țelul său e durerea pentru durere.

Trebuie să mai spunem cîteva cuvinte asupra unei chestii foarte însemnate. Voim să vorbim de înrîurirea religiei

asupra artei din veacul de mijloc. De obicei arta romantică e privită ca un product al creştinismului. După Michelet ori după Heine, creştinismul, caracterul creştinismului hotărăşte caracterul artei; şi tot creştinismului se datoreşte căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greşită. Religia, ca şi arta, e un product al spiritului omenesc şi amîndouă sunt determinate prin mediul natural şi mai ales economico-social. Religia şi arta sunt deci determinate de acelaşi factor, dar ele nu se determină una pe alta. Creştinismul ne dă nişte forme goale, al căror conţinut e dat de mediul natural şi cu deosebire de cel economico-social. Creştinismul nu e, după esenţa sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în veacul de mijloc; nici esenţialmente umanitar, precum s-a arătat la începutul dezvoltărei sale. Caracterul, conţinutul creştinismului atîrnă de mediul istoric înconjurător.

„Creştinismul — zice Lange — în *Istoria materialismului*, vol. I, pag. 313 — a fost propovăduit ca religia celor săraci şi nenorociţi; dar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia la care ţin cei cari privesc sărăcia şi nefericirea ca o întemeiere dumnezeiască şi veşnică în starea actuală şi cărora această instituţie dumnezeiască le place cu atîta mai mult, cu cît ea este temelia naturală a stărei lor privilegiate."

Ceea ce i se pare curios lui Lange nouă ni se arată ca un lucru foarte natural şi de înţeles. Religia se mlădiază şi se schimbă după condiţiile istorice, păstrînd în lungul şir al veacurilor numai numele, prefăcînd însă cu desăvîrşire conţinutul, esenţa sa. Între religia creştină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziţia şi arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui D-zeu, şi între religia creştino-burgheză modernă e atît de mare deosebire, încît s-ar putea cu drept cuvînt socoti ca două religii deosebite. Aşadară, nu caracterul inerent religiei creştine a hotărît caracterul şi decăderea artei, ci condiţiile istorice hotărăsc caracterul amîndurora.

Aceleaşi cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirei feodale cu tot aparatul ei politic şi economico-social, au

fost pricinile determinante ale caracterului religiei și al artei din veacul de mijloc. Atît una cît și alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmașe neîmpăcate ale materiei etc. Un observator, neadîncind îndestul chestia și găsind în veacul de mijloc misticism și spiritualism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei și artei, va fi pornit să facă încheierea că misticismul și spiritualismul artei sunt efectele misticismului și spiritualismului religiei. Aceasta, o repetăm, e o greșeală. Marea poemă indiană *Ramayana* e romantică, ea are aceleași caractere esențiale, inerente artei romantice ; același lucru trebuie spus de arta Persiei ; marea poemă a genialului Firdusi e romantică. Și cu toate acestea nici în India, nici în Persia n-a existat religia creștină.

Lange zice că simțimîntele și concepțiunile estetice și religioase au *probabil* același izvor. Un cuvînt mai mult pentru teza noastră. Arta și religia, fiind producte ale spiritului omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărîtoare, nu sunt însă pricina hotărîtoare una a alteia. Se înțelege că nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîurirea ei e vădită ; cum, pe de altă parte, și arta poate să aibă influență asupra religiei, fenomenele produse de aceleași pricini pot să aibă înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare a religiei ca factor social hotărîtor e de mare însemnătate în istorie și sociologie, este însă însemnată și în estetică. Căci acel care, după Heine, ar studia arta romantică din veacul de mijloc, privind-o ca efectul religiei, ar fi expus multor greșeli.

Și acuma, putem în puține vorbe, însă cu mai multă siguranță de a fi înțeleși, să rezumăm principalele trăsături caracteristice ale clasicismului și romantismului. Clasicismul antic a fost materialist, cîteodată exagerat de materialist ; înfățișa relațiile materialiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dînșii ; el ajungea cîteodată departe, pînă la a fi expresia armoniei dintre corp și suflet.

De aici acea putere, sănătate, liniște, seninătate ; acel firesc și acea identitate între plăsmuirile artistului și ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de spiritualist ; el înfățișa relațiunile spiritualiste ale omului cu natura și ale

oamenilor între dînşii ; exprima nearmonia corpului şi a spiritului, idealizarea sufletului şi nimicirea trupului. De aici acel nefiresc, acea slăbiciune, nelinişte, întunecime, durere. exaltare, martirizare ; de aici acea neidentitate între plăsmuirile artistului şi ideile sale ; de aici acea simbolizare, alegoriile şi ciudăţeniile de tot soiul cari caracterizează romantismul.

Atît clasicismul, cît şi romantismul îşi au obîrşia, îşi găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-social al epocelor corespunzătoare.

EMINESCU

Este o frază foarte obişnuită în privinţa criticei, anume : „A critica e uşor, a crea e greu".

Cu toate însă că fraza aceasta cuprinde mult adevăr, nouă ni se pare că şi una şi alta este greu sau uşor, după cum înţelegi critica ori crearea.

> E uşor a scrie versuri
> Cînd nimic nu ai a spune —

zice talentatul nostru poet. Dar aşa se poate spune şi despre critică. E uşor a face critici cînd n-ai de spus nimic, ori cînd ai a înşira cîteva vorbe deşerte, cîteva fraze cunoscute şi întrebuinţate de toţi, de pildă : „Asta e bun, asta e rău, în general tînărul are talent şi sperăm foarte mult etc., etc.".

> Dar cînd mintea îţi frămîntă
> Gînduri vii...

Cînd vrei să faci analiza estetică, adîncă şi conştiincioasă, a unei creaţii poetice, cînd vrei să înţelegi şi să faci şi pe alţii să înţeleagă legătura ce este între creaţia poetului şi mijlocul ce-l înconjoară ; cînd vrei să arăţi înrîurirea ce plăsmuirea poetică va avea, la rîndul ei, asupra mijlocului social în care s-a produs ; cînd, într-un cuvînt, întrebuinţînd o analogie, vrei să priveşti plăsmuirea poetului, ca o creaţie dumnezeiască ori naturală, ca un *organism*, şi vrei să analizezi acest organism în legătură cu puterile creatoare,

să descoperi legătura de cauze între organism şi mijlocul împrejmuitor... atunci lucrarea e grea, foarte grea, serioasă şi nici vorbă nu mai poate fi despre fraza: „Critica e uşoară".

Sunt şi alte cauze cari îngreuiază şi mai mult critica. Să luăm un exemplu. Am zis că, între altele, critica trebuie să arate, să vădească legătura între poet şi plăsmuirea lui. Pentru aceasta critica modernă cercetează viaţa poetului ori biografia şi arată astfel legătura dintre poet şi opere. Dar, pentru a face destul de nepărtinitoare această parte a lucrărei, trebuie ca poetul să fi murit, şi chiar atunci sunt multe de ţinut în samă şi nu poate criticul să spuie tot ce trebuie de spus. Dar cînd poetul e în viaţă, atunci e şi mai greu! Trebuie să ţie samă de convenţii sociale; apoi chiar bunul simţ nu va lăsa pe critic să spună multe lucruri pe cari ar fi trebuit poate să le spuie.

Cititorii, cari au înţeles din aceste cîteva cuvinte cît de grea e critica, aşa cum o pricepem noi, nu vor cere să le facem acuma critică mare şi amănunţită, care să cuprindă şi să explice toate lucrările poetului nostru. Nu trebuie să ceară, din două pricini: întîi, pentru că o astfel de critică este mai presus de puterile noastre, şi al doilea, pentru că unei asemenea lucrări nici nu i-a venit încă vremea.

Vroim să scriem un fragment critic despre Eminescu, să expunem cîteva din vederile noastre asupra însemnătăţei şi înţelesului social al operei poetice a lui Eminescu, precum şi în privinţa valorei lor estetice.

Din această pricină vom şi împărţi articolul în două părţi, în cea dintîi vom vorbi mai ales despre înţelesul social al lucrărei lui Eminescu, în a doua vom vorbi mai ales despre însemnătatea ei estetică. Zicem *mai ales*, pentru că este peste putinţă să vorbim de una, fără a atinge şi pe cealaltă.



În articolul din urmă, *Decepţionismul...*, am arătat cum pricina curentului pesimist-decepţionist în literatura europeană a fost civilizaţia burgheză, care a înşelat aşteptările ce se puneau într-însa; asemenea am zis că pricina de frunte a curentului decepţionist în literatura noastră este

păcătoşenia civilizaţiei burgheze introdusă la noi după 1848. Sărăcirea ţăranilor, corupţia claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sunt atîtea şi atîtea lucruri pe cari nu s-au aşteptat bătrînii liberali să le vadă, ca urmare a întemeierei civilizaţiei burgheze apusene la noi. Se aştepta bogăţie, înfrăţire, caractere înalte, jertfire de sine şi aşa mai departe !... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simţitoare, în care inimă aceste ticăloşii loveau ca ciocanele în ilău, şi acest sărman ilău-inimă se oţărea dureros şi blestema, şi plîngea mizeria acestei vieţi. În una din cele dintîi poezii ale sale, *Epigonii*, Eminescu compară literatura poeţilor ce au fost la noi înainte de introducerea civilizaţiei burgheze : Văcărescu, Beldiman, Eliade, Bolliac, Mureşanu, Alecsandri... cu poeţii contemporani, cari au urmat după introducere, şi, după ce laudă pe cei dintîi, zice :

Iară noi ? noi, epigonii ?... Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,
Măşti rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic ;
Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază ;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ;
Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic !*

Şi de-aceea spusa voastră era sîntă şi frumoasă,
Căci de minţi era gîndită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deşi voi sunteţi bătrîni,
S-a întors maşina lumei, cu voi viitorul trece ;
Noi suntem iarăşi trecutul, fără inimi, trist şi rece ;
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin !

Voi, pierduţi în gînduri sînte, *convorbeaţi cu idealuri ;*
Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur şi rece, marea noastră-i de îngheţ.
Voi urmaţi cu răpejune cugetările regine...

. . . .

Noi ? privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simţirea simulează,
Privim reci la lumea asta — *vă numim vizionari* etc.

În aceste versuri pline de simț și energie, se arată cît de bine a simțit Eminescu deosebirea între literatura renașterei României (dacă putem să o numim așa) și între literatura decepționistă contemporană. Voi, literați ai trecutului, ați avut visuri frumoase, „voi credeați în scrisul vostru", iar noi am pierdut aceste credinți, am pierdut idealurile, nu mai visăm, „noi nu credem în nimic", pentru că în viața reală nu s-au întrupat acele idealuri în cari ați crezut voi. În *Epigonii* se vede tot Eminescu, cu toate însușirile lui alese, dar și cu toate lipsurile. Limba e energică, versul muzical, plin de putere, plin de înțeles, de simț adînc, de protestare vie și bărbătească împotriva mizeriilor timpului de față, și totodată se vede un respect din cale-afară, din nefericire cu totul din cale-afară, pentru trecut.

Nu-i vorbă, aici pune lîngă *trecut* vorbele *fără inimi, trist și rece,* cari par a-l arăta nu tocmai ideal, dar, în marea apologiilor, aceste vorbe par mai mult o scăpare din vedere. Trecutul îl idealizează pînă într-atîta, încît Cichindeal și Mureșanu i se par uriași, iar el, Eminescu, înaintea căruia aceia sunt în adevăr niște pitici, el se pune în rîndul epigonilor. Un om nu poate să nu crează în nimic, și poetul mai puțin decît oricine ; și iată, în fața ticăloșiilor timpului de astăzi, neavînd putere pentru a merge înainte, el întoarce ochii plini de jale înapoi, caută acolo idealul său. Nu-i vorbă, în *Epigonii* el a ajuns numai pînă la Cichindeal, dar acesta-i întîiul pas care însamnă mult. Alergarea după un ideal poate fi asemănată cu o suire pe munte. Dacă vrei să-ți croiești un ideal înainte, trebuie să te urci sus, tot mai sus. Muntele e înalt, în cale sunt piedici, prăpăstii, stînci ascuțite. Călătorul merge înainte cu greu, cade, iar se scoală, picioarele îi sunt rănite, hainele zdrențuite, în unele locuri, pentru a nu cădea, trebuie să se agățe cu mînele de tăișul colțurilor de stîncă ; ...dar, în sfîrșit, sîngerat, mort de oboseală, iată-l sus, sus de tot, pe vîrf. Ce priveliște măreață ! Cu cît vede el mai departe decît nefericiții lui semeni, cari stau la poalele muntelui ! Ce orizonturi întinse i se deschid ochilor, cît de adînc răsuflă aerul curat din vîrful muntelui. Cît i se lărgește pieptul, cît îi crește inima !... Dar iată altul, în loc de a merge în sus, face un pas îndărăt către vale și atunci, fără

greutate, merge tot mai la vale, tot mai iute, pînă ce se trezește cu idealul pierdut

> ...în noaptea unei lumi ce nu mai este.

Eminescu nu și-a strămutat idealul în trecut fără împotrivire, fără luptă lăuntrică ; o astfel de luptă trebuia să fi fost, se înțelege de la sine.

În unele poezii de-ale lui ni se zugrăvește această stare sufletească a poetului, și mai ales în *Înger și demon.*

Noaptea, într-o domă, sta de se ruga o fată, un înger — și tot acolo stătea răzemat cu coatele pe brațul crucei un demon. Cine sunt ei ?

> Ea, un înger ce se roagă — El, un demon ce visează ;
> Ea, o inimă de aur — El, un suflet apostat ;
> El, în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat —
> La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, Ea veghează.

El, acest „demon ce visează", acest suflet apostat e eroul unor vechi basme, foarte vechi, dar cari rămîn totdeauna nouă. De la Eschil pînă în zilele noastre, cîte capete mari, cîte inimi n-a chinuit, n-a ațîțat acest măreț *El ?* Cîți poeți mari, plini de entuziasm, nu l-au slăvit ori l-au blestemat ! Acest *El* poartă multe și felurite nume. La greci îi ziceau Prometheus, la creștini, Lucifer. La poeți *El* poartă nume felurite, foarte felurite, după cum se deosebește și închipuirea ce-și face fiecare despre *El.* Așa unii îl numesc Prometheus, alții Lucifer, alții Manfred, Faust sau Mephistopheles, Demon etc. Iar chinuite de chipul acesta măreț au fost genii ca Eschil, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Lermontov și mulți alții. Acest „demon" este simbolizarea răscoalei, este duhul răscoalei împotriva lui Dumnezeu, împotriva legilor fatale ale naturei, împotriva legilor omenești. Prometheus se ridică împotriva lui Zeus, stăpînul cerului și al oamenilor, fură din cer focul și-l dă oamenilor pentru a-i face fericiți. Nu-i vorbă, oamenii au întrebuințat focul nu numai pentru fericirea lor, ci și pentru rugurile pe cari își ardeau semenii de vii, și mai ales pe prometheii ce se iveau în mijlocul lor ; dar de unde putea să știe acestea vechiul Prometheus ? De

la Eschil încoace, Prometheus şi-a schimbat de multe ori numele, caracterul şi tot tipul. Cînd absolutul Iehova a înlocuit pe constituţionalul Zeus, lui Prometheus i-au zis Lucifer, Satana. Ideea despre dînsul s-a schimbat după vremi, după caracterul fiecărui popor, după caracterul epocei istorice şi după credinţele, mintea şi morala fiecărui poet. Simbolizarea duhului răscoalei, chipul lui este aşa de felurit, aşa de mare, că într-însul poate să se cuprindă tot rîsul, tot plînsul, toată binecuvîntarea, tot blestemul : tot *cuvîntul dumnezeiesc*, pe care poetul e chemat a-l spune aice pe pămînt. Iată de ce poeţii mari au pus tot sufletul, tot ce au avut în cap şi pe inimă în acest duh al răscoalei. Milton în *Raiul pierdut*, Byron în *Cain* şi în *Manfred*, Shelley în *Prometheus unbound* [1], Goethe în *Faust*, Lermontov în *Demon*.

Cum am zis, chipul demonului se va deosebi după vremea în care a fost plăsmuit, după poporul la care s-a creat, după poetul care l-a alcătuit, pentru că în aceste creaţii se oglindeşte vremea în care sunt create, spiritul poporului şi, în sfîrşit şi mai ales, se oglindeşte poetul-creator însuşi. Iată de ce acest demon e întunecat, posomorît, puritan la Milton ; mîndru, trufaş la Byron ; adînc, gînditor, filozof la Goethe, sublim la Shelley, sublim ca însuşi Shelley, marele fiu al revoltei. Acelaşi chip a ispitit pe talentatul nostru poet Eminescu : şi el a scris *Înger şi demon*. Să vedem dar cine e „demonul" lui Eminescu, ce înfăţişează el ? Lucrul este interesant, căci, cum am zis, această plăsmuire e mai în stare a ne oglindi pe poet. Din versurile citate s-a putut vedea că „demonul" lui Eminescu e un „suflet apostat", un spirit rău, căruia i se pune în contrast *Ea*, întruparea binelui, frumosului, iubirei. Iată şi cîteva versuri tot cu acest înţeles :

Ea ? — O fiică e de rege, blîndă-n diadem de stele,
Trece-n lume fericită, înger, rege şi femeie ;
El răscoală în popoare a distrugerii scinteie,
Şi în inimi pustiite samănă gîndiri rebele.

. . . .

Ea-l vedea mişcînd poporul cu idei reci, îndrăzneţe...

[1] *Prometeu eliberat* (engl.).

Demonul moare şi iată cum ne descrie poetul starea lui sufletească :

Ah ! acele gînduri toate îndreptate contra lumei,
Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire — astăzi toate-s îndreptate
Contra inimei murinde, sufletul vor să-i sugrume !

A muri fără speranţă ! Cine ştie-amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe ? — Să te simţi neliber, mic,
Să vezi marile-aspiraţii că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume rele, căror nu te poţi opune,

C-opunîndu-te la ele, tu viaţa-ţi risipeşti —
Şi cînd mori să vezi că-n lume vieţuit-ai în zadar :
O astfel de moarte-i iadul. Alte lacrimi, alt amar
Mai crud nici e cu putinţă. Simţi că nimica nu eşti.

Şi acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă.
Cum a intrat el în viaţă ? Cît amor de drept şi bine,
Cîtă sinceră frăţie adusese el cu sine ?
Şi răsplata ? — Amărirea, care sufletu-i apasă.

Aici „demonul" ni se arată sub altă faţă, e un demon modern, un demon pesimist, decepţionat, care a adus cu sine în viaţă amor, frăţie, dreptate, dar pe care puterile duşmane l-au zdrobit şi, nemaiaşteptînd nimica pentru dreptate, de la bine, înfrăţire, moare „fără speranţă". Mai mare amărăciune, în adevăr, nu se află pe lume. Dar este o nepotrivire între aceste strofe şi între cele dinainte. Dacă demonul a intrat în viaţă purtător de veste bună, de iubire, de frăţie, dreptate, de ce îl arată pe *El*, duşman *Ei*, de ce-l numeşte „suflet apostat" ? Demonul nu este deci duhul răului, şi dacă „samănă gîndiri rebele" apoi le samănă în inimi *pline* şi ele de dorinţă pentru bine, de dragoste, de frăţie, iar nu în inimi pustiite. Sfîrşitul poeziei arată şi mai multă nepotrivire ; „La murindul demon" vine ea să-l împace ; atunci el, răzvrătitorul, a priceput-o şi-i zice :

Am voit viaţa-ntreagă să pot răscula poporul,
Cu gîndirile-mi rebele, contra cerului deschis ;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul !

Iată iarăşi demonul, ca o întrupare a duhului rău, iertat de cer, şi pentru împăcarea căruia cerul trimete un înger, pe *Ea*, simbolizarea amorului. Dar cine este acest *cer*, acest Dumnezeu ? Una din două : ori e icoana binelui, dreptăţei, iubirei, şi atunci demonul n-avea pentru ce se sfădi cu cerul, pentru că, aducînd cu sine în viaţă „drept, bine, frăţie, dreptate, amor", el ar fi fost trimesul cerului, înfăţişătorul lui Dumnezeu ; ori acest cer e o putere cu totul duşmană binelui, dreptăţei, iubirei, şi atunci solul lui nu putea fi îngerul iubirei, care-l înfăţişează în împăcarea cu demonul. Ce palidă, ce neînsemnată figură este, în adevăr, demonul lui Eminescu ! Un demon pocăit, decepţionat, pesimist ! Cît e cerul de la pămînt, aşa de departe e acest demon de Prometheus, care s-a răzvrătit împotriva lui Zeus. Osîndit, ferecat cu lanţuri pe o stîncă din Caucaz, chinuit de o pasăre fără de milă, care vecinic îi sfăşie măruntaiele, prada unui chin groaznic, Prometheus aruncă în faţa duşmanului tot adevărul ! Ce uriaşă figură ! Ce mic e decepţionatul, pocăitul şi mai ales inconsecventul şi nelogicul demon al lui Eminescu ! Acest demon ne înfăţişează în acelaşi timp două principii cu totul protivnice. El reprezintă epoca noastră cu decepţionismul ei, şi mai ales ne oglindeşte pe poetul însuşi. Poate greşim, dar aşa e părerea noastră : demonul decepţionat şi pocăit al lui Eminescu este chiar poetul, în unul din stadiurile evoluţiei sale ; iar cele două principii duşmane ce se luptă în pieptul demonului sunt principiile duşmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului şi principiul trecutului : fondul prim de idealism şi optimism al poetului, cu pesimismul german conservator, cîştigat mai tîrziu sub înrîurirea mediului social. Vom arăta mai jos cum înţelegem aceasta. Ca şi Faust, Eminescu ar fi putut zice :

Zwei Seelen wohnen, ach ! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen. [1]

---

[1] Ah ! două suflete-s în mine ! Cum se zbat
În piept, să nu mai locuiască împreună !
(trad. de Lucian Blaga).

Aceeaşi luptă se vede şi în poema admirabilă *Împărat şi proletar.* Aceasta e împărţită în patru tablouri.

Cel dintîi... Într-o tavernă întunecoasă, mohorîtă, este strînsă o ceată de proletari. Înaintea acestora, un răzvrătitor, proletar şi el, rosteşte o cuvîntare plină de foc, de entuziasm, de putere. Poetul zugrăveşte minunat, cu multă simţire, cele mai înalte sentimente omeneşti, ne descrie mizeriile sociale, înfricoşatele neegalităţi, corupţia, toată minciuna întocmirei sociale de astăzi. Proletarul cere răscoală împotriva acestor nedreptăţi, nimicirea stărei sociale de acuma şi înlocuirea ei prin alta mai bună, mai morală. Tabloul, cum am zis, e minunat, versurile sună ca trîmbiţa care cheamă la luptă şi rar se aude cîte o notă falşă, ca următoarea :

> Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice,
> Ardeţi acele pînze cu corpuri de ninsori ;
> Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
> A perfecţiei umane şi ele fac să pice
> În ghearele uzurei copile din popor.

De ce ar protesta tocmai aşa „proletarul" lui Eminescu împotriva „perfecţiei umane" cînd, cu cîteva versuri mai în urmă, zugrăveşte un tablou atît de desăvîrşit al „perfecţiei umane", încît şi moartea va părea un înger cu părul blond şi des ? Şi oare statuiele antice, oare arta face pe copila din popor să cadă în ghearele desfrînărei ? Şi ce vrea să zică versul următor : „Atunci veţi muri lesne, fără de-amor şi grijă" ? Cum, atunci cînd vor lipsi toate păcătoşeniile de azi, vor muri oamenii fără de amor, şi acuma mor cu amor ?! Cum am spus, afară de cîteva trăsături falşe, tabloul e adevărat şi admirabil. Cum se vede, el este produs, aproape în totul, numai de unul din cele două suflete.

Tabloul al doilea...

> Pe malurile Senei, în faeton de gală,
> Cezarul trece palid, în gînduri adîncit...

Poporul îl face gînditor, cezarul știe că nu-i iubit, că minciuna și nedreptatea domnesc în lume :

Convins ca voi el este-n'nălțimea solitară
Lipsită de iubire, cum că principiul rău,
Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu ;
Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Tabolul al treilea. Parisul e în flacări, poporul s-a răsculat.

„Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt." În acest tablou se găsesc versuri minunate, ca următoarele :

O ! luptă-te-nvălită în pletele-ți bogate,
Eroic este astăzi copilul cel pierdut !
Căci flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate
Sfințește a ta viață de tină și păcate ;
Nu ! Nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut !

În tabloul al patrulea, deodată se arată cellalt suflet. Cezarul e pe malul mărei și pe dinaintea ochilor lui trece tot înțelesul tablourilor vieței. Și înțelesul este că viața n-are nici un înțeles, că toate-s în zadar, că mizeria e de neînlăturat și că ea a fost, este și va fi. Tabloul din urmă e o amestecătură de panteism, misticism și fatalism, o mixtură metafizică nemțească în care poetul îneacă tot înțelesul tablourilor dîntîi. Urmări ale acestei metafizici nemțești, pesimiste, sunt următoarele :

Astfel umana roadă în calea ei îngheață.
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viață
Și arătînd la soare-a mizeriei lui față —
Față, căci înțelesul i-același la toți dat.

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,
Și-n toată omenirea în veci același om...

Iar rîndul de la urmă sună astfel :

Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

Frumoasă mîngîiere pentru „copila din popor", care moare învălită în pletele bogate. „Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat", aşa a fost şi aşa va rămînea pe vecii vecilor. Frumoasă mîngîiere! Nu vom sta la polemică în privinţa metafizicei lui nouroase, nu-i vom arăta că omul e departe de a fi totdeauna aşa cum este astăzi şi că va ajunge cu totul altul în viitor; nu vom începe dezbateri filozofice cari nu pot să între în acest articol. O întrebare însă trebuie să ne punem. Dacă e adevărat, dacă e fatal, neînlăturat, ca unul să se pietrifice împărat şi altul sclav, unul în liber-naţional şi altul în conservator-junimist, de ce atîta dispreţ şi ura către liberalii noştri pe care poetul îi numeşte „răi şi fameni", ba chiar cere lui Ţepeş-vodă să-i ardă de vii? Dacă e adevărat că „...în toată omenirea e în veci acelaşi om", de ce, pe de o parte, atîta ură contra liberalilor şi atîta iubire şi entuziasm pentru cavalerii şi damele de la „o mie patru sute", iar pe de alta, o filozofie rece, pesimistă-metafizică-fatalistă, pentru copile din popor, cari mor pe baricade?

Dacă e adevărat că a fi e o „nebunie şi tristă şi goală", atunci şi ura, şi entuziasmul, şi toate preferinţele poetului nu-şi găsesc explicaţie. De unde dar această neconsecvenţă? Pricina ei, după noi, e următoarea: Eminescu, după firea lui intimă fiind idealist, pesimismul lui se datoreşte înrîurirei mijlocului social. În sufletul lui era dar luptă între idealismul naturei sale şi între schopenhauerianismul altoit de mediul social. Lupta între aceste două principii deosebite trebuia neapărat să ducă la neconsecvenţă. Aşadar, lupta între idealismul naturei poetului şi între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta, între năzuinţele idealiste ale poetului şi între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia, iată cauzele neconsecvenţei caracteristice întregei opere poetice a lui Eminescu. Mai jos vom vedea şi mai lămurit acest lucru atît de însemnat. Aici trebuie să spunem numai că, de la o vreme, principiul viitorului a fost biruit. De Eminescu putem spune ceea ce Heine zicea despre Schlegel: „El nu pricepea viitorul şi nu avea încredere într-însul, de aceea durerile timpului nostru i se păreau nu durerile facerei, ci ale agoniei". Admirabile cuvinte!

Urînd prezentul, necrezînd în viitor, de unde ar putea poetul să mai ia material pentru plăsmuirile sale? Două

izvoare i-au rămas încă: trecutul şi fantazia; din acestea poate să scoată material. Dar noi suntem împotriva amîndurora. Împotriva trecutului, pentru că e un izvor prea puţin trainic, şi creaţiile scoase din el nu pot să fie decît lipsite de putere şi trăinicie, deci tot moarte. Noi credem că viaţa e mai poetică decît moartea. Chiar dacă vom plictisi pe cetitorii noştri, tot vom vorbi mai pe larg despre chestia aceasta, adică despre poetizarea trecutului şi despre poezia fantastică. Noi credem chiar că avem negreşit datoria de a vorbi despre aceasta. Şi iată pentru ce. Eminescu e poet în toată puterea cuvîntului, e cel mai de frunte poet contemporan şi, ca atare, începe a avea mare înrîurire asupra tinerei noastre literaturi. Mulţi tineri îl imitează. Poetul a făcut şcoală, lucru care nu ne poate pricinui decît mare mulţămire. Eminescu are versificare bogată, muzicală, frumoasă, limbă admirabilă şi tot atît de admirabile tablouri. Eminescu e *artist*. Toate aceste însuşiri poetice dorim să aibă cît de multă înrîurire asupra literaturei noastre, să găsească imitatori; dar Eminescu are şi lucruri greşite, şi nu-i poet care să nu aibă. Poeţii cei mai mari ai Europei, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron, Goethe, chiar, au avut greşeli, cum e, de pildă, la acest din urmă, prea marea lui iubire pentru simbolizare, pentru metafore, alegorii, lucru care face atît de slabă partea a doua din *Faust*. Şi cu cît e mai mare artistul, cu atîta sunt mai primejdioase greşalele lui. Împreună cu însuşirile cele alese, îşi află imitători şi greşalele, pentru că puţini pot analiza lucrarea poetului şi alege ce e bun din ce e rău. Mai mult, tocmai greşalele poeţilor celor mari găsesc mai mulţi admiratori. Se ştie, de pildă, cîţi apologişti şi admiratori a găsit mania de alegorii şi de simbole a lui Goethe. Datoria criticei este să arate aceste greşeli. Este chiar mai mare datorie să arate greşalele decît însuşirile bune, deoarece calităţile alese îşi fac drumul şi fără critică, rolul criticului este de mîna a doua în privinţa acestora. Pe cînd în privinţa arătărei greşalelor, rolul criticului e cu totul precumpănitor. Greşalele, sub pavăza calităţilor şi a numelui poetului, caută să-şi facă drum în lume; de aceea, datoria criticului este a le opri în drum.

Am spus aceste cîteva cuvinte pentru admiratorii poetului, ca să nu se crează cumva că, prin critica noastră, vroim

numai să micşorăm însemnătatea celui care, fără îndoială, este cel mai genial poet contemporan la noi.

*

Poetizarea trecutului, întrebuinţarea lui ca materie pentru creaţiile poetice, e veche. A fost o vreme cînd şcoale întregi ziceau că numai trecutul poate da material pentru poezie şi socoteau ca o erezie, ca o ocară împotriva muzelor, dacă cineva vroia să se folosească de viaţa contemporană lui ca de un lucru pentru poezie, pentru plăsmuiri poetice. Să ne aducem aminte de şcoala clasică franceză, care socotea că numai Grecia şi Roma au privilegiul de a inspira pe poeţi, ori de şcoala romantică germană, care cerea un privilegiu la fel pentru veacul de mijloc, cu feudalismul lui. Cît de înrădăcinată e încă şi pînă acum această părere, ne slujeşte de dovadă H. Spencer, care, în articolul său, *Folositorul şi frumosul*, generalizează că lucrurile sau faptele ce-au fost folositoare pentru strămoşii noştri sunt pentru noi, urmaşii lor, frumoase. „Aşa, de pildă, un castel, care mai înainte vreme era de mare folos, pentru noi este pitoresc ; un idol ciudat, care pentru sălbatecii preistorici era un chip sfînt, pentru noi e lucru «de potrecere»." Această teorie, atît de generală, nu poate să înfrunte nici cea mai uşoară critică : noi, cum zice un critic plin de spirit al lui Spencer, putem tot aşa de bine, tot cu atîta drept, să facem generalizarea contrară, adică să zicem că lucrurile ce erau frumoase pentru strămoşii noştri mai îndepărtaţi sunt folositoare pentru noi. Aşa, podoabele sălbatecilor preistorici au ajuns pentru noi lucruri folositoare, pentru că după dînsele putem afla starea culturală a sălbatecilor şi fiindcă sunt dovezi puternice pentru evoluţia socială. Spencer găseşte cu cale să se joace cu vorbele „folositor" şi „frumos". De altmintrelea şi această generalizare a făcut-o pentru că i-a trebuit pentru alta mai întinsă. Dar, oricum ar fi, e lucru mare că un cugetător ca Spencer a putut face asemenea generalizare. Faptul arată cît de răspîndită e părerea greşită că trecutul poate fi izvor pentru frumos, ba chiar că numai în trecut se poate găsi materie pentru alcătuiri poetice. Din pricina acestei păreri şi fiindcă lucrarea poetică a talentatului nostru poet poate să întărească, să lăţească asemenea idei, trebuie să spunem împotriva acestei

teorii cîteva cuvinte, pentru că noi o socotim mai mult decît greşită, o privim ca absurdă.

Una din pricinile acestei patimi pentru trecut este reacţionarismul poeţilor noştri înşişi. Poeţii cari au idealul lor social în trecut se înţelege că vor căuta să-l poetizeze. Este însă şi altă pricină însemnată şi care arată de ce nu numai reacţionarii poetizează vremea trecută. Această pricină e următoarea: *depărtarea trecutului face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice şi să rămînă cele poetice*, cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele falşe și nearmonioase, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios.

Pentru a desluşi cît mai bine ideea noastră, vom da următorul exemplu: ...Iată un tablou. O pădure fără margini, o pădure bătrînă din America. La dreapta, o vale întinsă, acoperită cu îmbătătoarea vegetaţie tropicală. În vale, lîngă pădure, împrejurul unui foc, s-a aşezat o ceată de sălbateci. Luna aruncă de sus o lumină argintie, şi în această lumină apare scăldată şi pădurea, şi livada, şi ceata de sălbateci adunată în jurul focului. Nici un zgomot. Pare o vrajă, numai din cînd în cînd, în depărtare, se aude mugetul măreţ al unei fiare ori ţipătul jalnic şi plîngător al alteia. Strigătul se pierde în depărtare, şi în urmă iar tăcere adîncă, sfîntă, vrăjită... Ah! cît de poetică e viaţa aceasta a sălbatecilor. Numai, cititorule, să nu te prea apropii, căci atunci vei putea vedea lucruri foarte nepoetice. De pildă, la foc vei putea deosebi bucăţi mari de carne frigîndu-se: un picior, un cap pe jumătate pîrlit, pe jumătate fript. Nu te speria, e un cap de om. Mai într-o parte, un tînăr voinic spintecă un prins, scoţîndu-i maţele, pregătindu-l pentru fript; mai la o parte, o bătrînă respectabilă, îmbrăcată ca mama Eva, sparge capul unui mort, scoate creierii cu mînile şi-i înghite lacomă; iar o tînără d-şoară a scos inima, o sfîşie cu mînuşiţele-i ude de sînge şi se pregăteşte a o înghiţi. Să nu crezi, cititorule, că scena aceasta e o alegorie, o simbolizare, în care bătrîna ce înghite creieri ar fi *vremea*, care soarbe gîndurile noastre; iar tînăra fată ce sfîşie inima ar fi simbolul amorului, care cu micele-i mînuţi ne sfîşie cîteodată aşa de dureros inima, ba uneori chiar ne-o înghite cu totul; iar tînărul care spintecă şi ciopîrţeşte pe cel prins în război ar fi simbolul criticei, care despică pe scriitorul ce i-a căzut

în mîni, scotocindu-i măruntaiele... Nu, cititorule, nici o simbolizare! Poeticii sălbatici au prins în luptă cîţiva duşmani şi acum îşi fac prînzul. Toate poetizările trecutului sunt mai mult ori mai puţin de acest fel; în tabloul nostru contrastele sunt numai mai mari. Poetul scoate, din viaţa veacului de mijloc, un grăunte frumos poetic, care ori n-a fost de loc, ori, dacă a fost, era amestecat cu o mînă de noroi, şi pe urmă ne zice: „poftim cum era viaţa la o mie patru sute". Astfel s-a format legenda despre poeticul şi cavalerescul veac de mijloc. Feudalii, beţivi, mojici, dobitoci, stricaţi şi cruzi, oameni cari au umplut toată epoca aceea de sîngele şi lacrimile celor apăsaţi, se arată ca nişte îngeri curagioşi şi blînzi, cari nu fac decît să ofteze la ferestrele iubitelor, se plimbă cu dînsele pe lac, la lumina lunei! Admirabilul publicist german, Ludwig Börne, fiind într-o uliţă veche, ruinată, din Frankfurt, unde parcă se credea strămutat în veacul de mijloc, a zis:

„Betrachten Sie diese Gasse und rühmen Sie mir alsdann das Mittelalter! Die Menschen sind tot, die hier gelebt und geweint haben, und können nicht widersprechen, wenn unsere verrückten Poeten und noch verrücktern Historiker, wenn Narren und Schälke von der alten Herrlichkeit ihre Entzückungen drücken lassen; aber wo die toten Menschen schweigen, da sprechen desto lauter die lebendigen Steine." [1] Poate prea energic, prea amar, dar cît de adevărat! Această poetizare a trecutului este cu atît mai primejdioasă, cu cît publicul, din pricina lipsei de cunoştinţi istorice mai adînci, nu poate să se încredinţeze de adevărul tablourilor poetului; iar pe de altă parte, sunt corbi negri ai trecutului cari se folosesc de această poetizare pentru scopurile lor necurate. Poetul *poate* cînta ca pasărea, şi nu ştie că una din urmările acestor cîntece va fi plînsul amar.

Dar mai e o pricină pentru care poeţii sunt porniţi a poetiza şi cînta trecutul, mai degrabă decît prezentul. Pricina e că a cînta trecutul e mult mai uşor. Da, cititorule, mult mai uşor. Şi iată pentru ce. Viaţa e atît de mare, atît de

[1] „Priviţi această uliţă şi apoi lăudaţi-mi vîrsta de mijloc! Oamenii cari au trăit şi plîns aice au murit şi nu se pot împotrivi cînd poeţii noştri smintiţi şi istoricii şi mai smintiţi, cînd nebunii şi şarlatanii tipăresc încîntarea lor despre măreţia vremurilor vechi; dar dacă oamenii morţi tac, pietrele vii vorbesc cu atîta mai cu tărie (n.a.).

complicată, că nu e nimic mai greu decît a crea producţii vii ; pentru aceasta trebuie geniu. Dacă plăsmuirea artistului e fără viaţă, e un cadavru, atunci noi, publicul, putem să judecăm foarte bine opera, noi, cei vii, simţim îndată că ni s-a adus înainte ceva mort şi, arătînd cu degetul, zicem : *mortua est !* Cu totul altceva e cu trecutul. Aici poetul creează după închipuirea sa şi e chiar sigur că mulţi vor lua cadavrele drept fiinţi vieţuitoare. Pentru a mîntui cu această chestie, vom cita o pagină minunată dintr-o scriitoare engleză, una din cele mai vrednice de admirat din cîte ni s-a întîmplat a citi. Această pagină e scrisă de poeta Elisabeth Browning în cunoscuta-i poemă : *Aurora Leigh.* [1]

„Orice vîrstă — chiar din pricina perspectivei prea apropiate — se înţelege rău de către contemporani. Să presupunem că muntele Athos ar fi fost săpat după voinţa lui Alexandru, în formă de statuie de om, uriaşă. Ţăranii cari ar fi cules găteje în urechea ei n-ar fi gîndit, mai mult decît caprele ce ar fi păscut pe acele locuri, că se află acolo o formă asemenea omului ; şi nu mă îndoiesc, ar fi trebuit să se îndepărteze la cinci mile, pentru ca uriaşul chip să se alcătuiască înaintea ochilor lor sub o formă de profil omenesc, de nas şi de barbă bine deosebite, de gură şoptitoare de ritmuri misterioase spre cer şi hrănită sara cu sîngele sorilor ; un boi mare, o mînă care ar fi vărsat pe vecie un rîu îmbelşugat de argint peste păşunile împrejurimei. *Tot aşa-i pentru vremurile în cari trăim — ele sunt prea mari pentru a le putea vedea de aproape.* Dar poeţii trebuie să fie înzestraţi cu două feluri de vedere : să aibe ochi pentru a vedea lucrurile apropiate tot atît de bine ca şi cum le-ar privi de departe, şi pe cele îndepărtate aşa de cu amănuntul, ca şi cum le-ar pipăi. La aceasta trebuie să tindem. Eu nu am încredere într-un poet care nu vede nici caracter, nici măreţie, în vremea sa, şi-i trebuie să-şi strămute sufletul cinci sute de ani îndărăt, în dosul şanţurilor şi podurilor, în curtea unui castel vechi, ca să cînte, o ! nu vreo şopîrlă ori vreo broască rîioasă care trăia acolo în şanţ (asemenea cîntare s-ar mai putea ierta), dar un cap posomorît, jumătate cavaler, jumătate tîlhar de vite, ori vreo damă trufaşă, jumătate nobilă şi jumătate

[1] Vezi Gabriel Sarrazin, *Poètes modernes de l'Angleterre*, pag. 209—212 (n.a.).

...gmă — atît de morţi cît pot fi mai toate poemele scrise ...spre ciolanele lor cavalereşti ; moarte destul de firească : ...oartea moşteneşte moarte. Nu, dacă este loc pentru poeţi ...n astă lume cam prea plină (şi cred că este loc pentru ...inşii), singura lor datorie este de a înfăţişa vremea lor, nu ...e a lui Carol cel Mare, vremea lor vieţuitoare, care strigă, ...nşală, se înspăimîntă, socoteşte, doreşte şi cheltuieşte mai ...multă patimă, mai mult foc vitejesc, între oglinzile saloanelor ...ale, decît Roland şi cavalerii lui la Roncevaux. Să fugim de ...astrul, de postavul sau de volanele din vremea de azi, să ...e extaziem pentru toge şi pentru pitoresc — este tot atîta ...e vătămător pe cît de caraghios. Regele Arthur însuşi era ceva banal pentru lady Guenever, şi Camelot li se părea menestrelilor tot atît de prost lucru cît se pare Fleet-Streetul pentru poeţii noştri. Nu, nu fugiţi, şi dimpotrivă, epici fără ...azuri, pricepeţi-vă a apuca, prin lava înfocată a cîntecului vostru, ţîţele pline de viaţă, ghiftuitoare, ale vremei voastre, pentru ca mai apoi, cînd va veni vremea următoare, fiii ei să poată pipăi urma mînelor voastre şi, plini de respect, să zică : «Iată, priviţi, acestea-s ţîţele din care am supt cu toţii !». Aceste ţîţe vor părea încă vii, ori, cel puţin, ele vor face să palpite piepturile noastre ; asta-i arta vieţuitoare care ne reprezintă şi ne aminteşte viaţa adevărată."

În această pagină minunată, talentata poetă engleză judecă, osîndeşte şi execută tendinţa de a poetiza trecutul. Noi nu vom mai adăoga nici un cuvînt. Căci ce am putea să mai spunem după această pagină admirabilă, în care nu ştii ce să admiri mai mult : adîncimea, bunul-simţ, spiritul ?

A doua tendinţă împotriva căreia suntem este întrebuinţarea fantasticului în poezie, ori mai bine zicînd, cum vom vedea îndată, exagerarea fantasticului. Altă dată vom vorbi mai pe larg despre această înclinare, aici vom spune numai cîteva cuvinte. Nu putem acum să examinăm pe larg pricinile cari dau naştere acestei tendinţi, însă putem arăta una din cauzele de căpetenie despre care am mai vorbit, anume tendinţa poetizării trecutului ; această pricină e lipsa de încredere în propăşirea omenirei. Cînd poetul socoteşte durerile prezentului ca durerile facerei, din cari trebuie să iasă o societate mai frumoasă, mai omenească, mai inteligentă — oh, atunci, de bună samă, chiar în durerile de azi va găsi interes nespus de mare. Cînd poetul însă, lipsindu-i credinţa

în viitor, va socoti durerile de azi drept agonie, atunci e foarte firesc lucru să ne spuie că :

O, moartea-i un haos, o mare de stele
Cînd viaţa-i o baltă de vise rebele ;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit
Cînd viaţa-i basmu pustiu şi urît.

Şi iarăşi foarte firesc e ca poetul să întoarcă ochii de la această „baltă de vise rebele", de la acest „basmu pustiu şi urît", să întoarcă ochii în altă parte şi să caute material poetic în trecut, ori în adîncimile închipuirei şi ale fantaziei. Dar scoaterea creaţiilor poetice exclusiv din adîncimea închipuirei e vătămătoare atît pentru poet, cît şi pentru poezie. A scoate creaţiile poetice exclusiv din adîncimea imaginaţiei sale e totuna ca şi cînd ar voi cineva să se hrănească mîncîndu-şi singur trupul, fără a primi hrană dinafară.

Nu-i vorbă, s-au găsit unii cari pot trăi astfel pînă la patruzeci ori cincizeci de zile, dar la urma urmei, tot la moarte prin inaniţie se ajunge. Fantasticul are locul său în poezie, atîta numai că trebuie să slujească drept unealtă pentru creaţiile poetice, nu ca material şi scop. Fiindcă nu putem vorbi mai pe larg, dăm aici numai două exemple, cari trebuiesc să lămurească încîtva gîndul nostru. La Dickens, în minunatele-i *Poveşti de Crăciun*, un bogat industriaş adoarme şi visează pe tovarăşu-i mort, care, ieşind din groapă, îl duce prin Londra, arătîndu-i familia săracă a contabilului acestui industriaş.

Tabloul mizeriei ce se desfăşură în aceste „poveşti" e înfiorător şi îngrozitor de real. Fantasticul a fost dar unelta, ori mai bine zis rama tabloului, însă cuprinsul tabloului e real ca însăşi viaţa. Iată o pildă : Goethe a luat o poveste poporană germană fantastică, şi în marginile acestei poveşti a plăsmuit o poemă care oglindeşte viaţa Germanici intelectuale cu credinţile, îndoielile, aşteptările ei. *Faust* (partea I-a) nu e numai una din cele mai uriaşe plăsmuiri ale geniului omenesc, dar e şi una din cele mai reale.

Într-o ramă fantastică, Goethe a turnat un cuprins nemăsurat de mare, real ca însăşi viaţa. Pînă la alt prilej credem

ca aceste exemple ajung pentru a arăta întrucîtva, cam în ce înțeles primim rolul fantasticului în poezie.

•

După atîta ocol, să ne întoarcem iarăși la poetul nostru. Eminescu a scris puțin și ne-ar fi greu să găsim trăsături *cu deosebire caracteristice* pentru dînsul, prin care să putem spune că face parte mai mult din cutare ori cutare școală; dar e de netăgăduit că cele două trăsături poetice despre cari am vorbit mai sus, adică poetizarea trecutului și fantasticul, sunt destul de lămurite la dînsul. În *Satira a IV-a* se idealizează vîrsta de mijloc, pe care o arată ca un ideal pentru timpurile noastre. În *Satira a III-a* idealizează veacul de mijloc al nostru, național. Poetul face un tablou al corupției, al nemerniciei contemporane. Pentru a face ca nemernicia aceasta să iasă și mai tare în evidență, ne arată o icoană din trecutul ideal și o pune față în față cu păcătoșenia epocei liberalismului burghez; acest contrast e menit să ne arate cît de mari viteji erau românii în trecut și astfel, prin contrast, să iasă mai bine la iveală păcătoșenia de azi. Pentru acest sfîrșit, poetul ne arată pe români, omorîndu-se foarte poetic cu turcii pe marginele Dunărei. Pentru ca oamenii de azi să fie și ei vrednici de numele de bărbați mari, pe cari să-i „cînte rapsozii", ar trebui să iasă la Dunăre, să se apuce la spintecat cu turcii ori cu alți străini.

Păcat numai că spintecarea cu cuțitul ori cu poeticele lănci, săgeți... nu se mai obișnuiește, și acum avem *chassepot, mitrailleuses*, tunuri Krupp, puști cu repetiție și altele, cari, spre a ajunge poetice cu totul, trebuie să aibă o vechime de vreo patru-cinci sute de ani și să nu mai fie întrebuințate!

În orice altă privință, am avea ceva de spus împotriva civilizației liberalo-burgheze, numai în privința lipsei de mijloace pentru meșteșugul spintecărei și omorului, nu. Din acest punct de vedere am ajuns mult mai departe decît pe vremea lui Mircea, Baiazid etc. *Satira a III-a* e netăgăduit minunată. Ironie amară desfășură poetul împotriva domnișorilor veniți de la Bal-Mabile din Paris, cari se cred meniți a cîrmui țara, dar cari în realitate „....Numai banul îl vînează și cîștigul fără muncă". Această ironie e tare ca oțelul, e nimicitoare.

Revolta sinceră a poetului cade zdrobitoare peste capul protivnicilor, cum li se şi cade. Dar contrastul cu vremea lui Mircea-vodă, menit a da şi mai mare putere satirei, de fapt o slăbeşte. Să nu fim rău înţeleşi. Începutul *Satirei a III-a*, mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică, însă tendinţa, menirea ce-a vrut să-i dea autorul, punînd-o ca ideal în contrast cu vremea de azi, vroind astfel să mărească şi mai mult puterea satirei sale, e greşită, satira lui pierde în loc de a cîştiga. Poetul a vroit ca, terminînd bucata, cititorul să zică : „Oh ! cît de mică, de stupidă, de stricată e lumea de azi, mai ales faţă cu vremea slăvită a lui Mircea-vodă şi a strămoşilor noştri". În realitate, însă, cei mai mulţi din cititori, dacă vor cugeta, vor zice : „Da, triste zile trăim noi, multă micime, stupiditate, corupţie ! Dar dacă am fi puşi în trista dilemă să alegem între vremea noastră şi între a spintecărilor cu turcii, a tăierilor de capete, a buzduganului şi a ţepei, apoi tot am alege mai bine vremea noastră." Se înţelege că nu această impresie a vroit să ne facă poetul. În frumoasa-i doină poetul cheamă pe Ştefan cel Mare, aiurea pe Ţepeş-vodă şi aşa mai încolo. Nu ştim dacă şi-a luat de samă, însă ne-am prinde că, dacă s-ar scula din morminte acei voievozi bătrîni, apoi pe dînsul, copil sceptic şi necredincios al veacului, l-ar pune mai întîi în ţeapă.

Această tendinţă a poetului micşorează valoarea creaţiilor lui, şi suntem cu desăvîrşire încredinţaţi că tot ea n-a dat voie să se desfăşure în întregime talentul celui ce a scris *Călin*, *Satirele* şi *Luceafărul*.

Fantasticul romantic ori romanticul fantastic nu e aşa de caracteristic pentru Eminescu ca poetizarea trecutului, însă, este şi el destul. Aşa, de pildă, în *Strigoii* vedem : vechea biserică, făcliile de ceară, bătrînul mag care ridică genele cu cîrja, scularea morţilor din groapă, alergarea aceloraşi morţi călări cu toate drăcoveniile cari făceau, cînd eram mici, să ni se zburlească părul în cap, să ne ghemuim tremurînd lîngă mama bătrînă, care ne spunea aceste grozăvii. Dar acuma am crescut, şi credinţa în drăcii a pierit o dată cu întipărirea poetică de odinioară. Acuma am ieşit din copilărie şi pricepem că înfricoşatul şi dramaticul este în viaţa de toate zilele, ascuns cîteodată sub forme aşa de simple şi de nebătătoare la ochi, şi totuşi acest dramatism ne mişcă, ne pătrunde

mai adînc inima decît toată grozăvenia fantastică, decît nenorocirea lui „Arald". Nu-i vorbă, se găsesc versuri foarte frumoase în *Strigoii*, lucru foarte firesc, pentru că-s scrise de Eminescu, dar toată creaţia miroase a mormînt, nu e viaţă, şi de aceea nici nu poate să lucreze asupră-ne aşa de mult.

Poetului care înoată în cerul fantaziei şi al trecutului, putem să-i spunem împreună cu fata din *Luceafărul* :

„O, eşti frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată ;

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă."

. . . .

„Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine."

Da, fiţi muritori ca noi şi întrebuinţaţi sublimul vostru dar de a putea întrupa în tablouri poetice viaţa, întrebuinţaţi acest dar pentru a ne face tablouri în cari să vedem şi să pricepem viaţa în toată întinderea şi măreţia ei, în cari să putem vedea şi pricepe ce avem pe inima noastră. Coborîţi-vă pe pămînt şi uitaţi-vă împrejurul vostru, cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viaţa, ce nesecate izvoare cuprinde ea pentru întristare şi bucurie, pentru plîns nebun şi pentru rîs omeric. N-avem cuvinte, n-avem destulă putere ca să sfătuim îndestul pe toţi poeţii şi scriitorii noştri să-şi întipărească în minte şi inimă adîncele cuvinte ale marelui Goethe, povaţa ce dă el poeţilor :

Greift nur hinein in's volle Menschenleben,
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Iar dacă veţi asculta de sfat :

> *Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüte*
> *Vor eurem Spiel, und lauscht der Offenbarung.*
> *Dann sauge jedes zärtliche Gemüte*
> *Aus eurem Werke sich melanchol'ische Nahrung,*
> *Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt*
> *Ein jeder siecht, was er im Herzen trägt.*[1]

Eminescu a fost pesimist. Ce fel de pesimist ori decepţionist a fost Eminescu, care e felul pesimismului lui şi cari-i sunt cauzele ?

Iată lucruri cari neapărat trebuiesc pricepute, dacă dorim să înţelegem pe poet şi creaţiunea lui. În privinţa cauzelor pesimismului, acuma în urmă au început a se răspîndi nişte păreri cu totul greşite, şi cari vin din nestudierea mai adîncită a creaţiunei lui Eminescu. Unii zic : pricina pesimismului poetului nostru este filozofia pesimistă a veacului, schopenhauerianismul. Cît de greşită e această părere, pot să înţeleagă acei ce-au citit articolul nostru : *Decepţionismul în literatura română.* Cei cari sunt de această părere nu văd oare că, prin explicarea lor, nu explică nimica ? Nu văd că fac numai ca întrebarea să fie altfel pusă ? Şi anume : de ce filozofia schopenhaueriană a înrîurit aşa de mult asupra creaţiunei lui Eminescu ? Pe cînd Eminescu învăţa în Germania, marele filozof pesimist murise, în schimb trăia şi tuna de la tribună alt învăţat, alt filozof, care a făcut mare zgomot în Germania prin propaganda sa optimistă, prin violenţa-i nemaipomenită împotriva pesimismului lui Schopenhauer şi Hartmann. Vorbim de E. Dühring. Cum dar mortul Schopenhauer a avut mai mare înrîurire asupra lui Eminescu decît viul Dühring, despre care, fie zis în treacăt, Eminescu vorbea cu mult respect ?

---

[1] Străbateţi numai în viaţa întreagă a omenirei !
Fiecare o trăieşte, dar nu multora le este cunoscută.
Şi ori de unde o veţi zugrăvi, este plină de interes...
Atunci se adună cea mai frumoasă floare a tinereţei.
Înaintea cîntului vostru îşi aşteaptă revelatia.
Atunci fiece simţire fragedă suge
Din operile voastre melancolică hrană.
Atunci se aţîţă cînd una, cînd alta.
Fiecare vede ce are în inimă (n.a.).

Alții, cu mult mai mare aparență de adevăr, dau următoarea explicație cauzei pesimismului lui Eminescu. Această cauză ar fi caracterul intim al poetului însuși: sămînța nebuniei, boala fiziologică și psihologică moștenită, care mai apoi a făcut să se declare nebunia la poet, tot ea l-a făcut pesimist. Pesimismul lui Eminescu, după această explicare, are rădăcini adînci organice: fondul prim al poetului, dacă putem să ne exprimăm astfel, e pesimist. Bineînțeles, dacă fondul prim ar fi fost pesimist, acest pesimism s-ar fi manifestat în orice țară ar fi trăit poetul, în orice condiție ar fi trăit; s-ar fi manifestat sub alte forme, dar tot ca pesimism în fond. Această din urmă părere capătă și mai multă aparență de adevăr prin moartea tragică a poetului la casa de nebuni. Totuși părerea e greșită, cum vom vedea analizînd pesimismul lui Eminescu.

•

Pesimismul lui Eminescu se manifestează mai ales și mai caracteristic în *Mortua est*, în *Împărat și proletar* și în *Satira I-a*.

Ea e moartă, în cosciug, „cu brațele albe pe piept puse cruce", „cu fața galbenă", cu ochii „închiși". Lîngă patul ei, cu buzele tremurînd de emoțiune, cu lăcrămi în ochi, poetul repetă încet: „mortua est". Și înaintea acestei moarte, un șir întreg de gînduri rebele încep să-i muncească sufletul. Moartă, e mort trupul, dar sufletul ridica-se-va în cer, unde va trăi vecinic? Copilărie, basme! Sufletul poetului, rănit de îndoială și rănit de mult, nu poate să crează, atunci, dar

Atunci graiu-ți dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut!

Atunci niciodată nu o v-o mai vedea, niciodată, niciodată? Și atunci de ce a trăit? Pentru ce trăim noi, ce ne ține aice, în această viață de mizerii, dacă trăim numai o clipă și apoi ne cufundăm în vecinicul întunerec? Atunci: „A fi? este nebunie și tristă și goală; Urechea te minte și ochiul te-nșală". Atunci: „Decît un vis sarbăd, mai bine nimic". Și astfel, în fața acestei imense imagini care se cheamă *moartea*, înaintea coșciugului deschis al unei ființe

scumpe, o mulţime de gînduri se înghesuiesc în capul poetului şi toate se rezumă în vecinica întrebare: „A fi sau a nu fi". Poezia *Mortua est* e inegală, cam încurcată, după cum încurcate trebuie să fi fost gîndirile şi sentimentele poetului.

În *Împărat şi proletar* avem altă manifestare a pesimismului. În *Mortua est* Eminescu e muncit de enigma morţei; în *Împărat şi proletar* de enigma vieţei sociale, a luptelor de clase, a revoluţiilor sociale... ce înţeles au toate aceste lupte şi suferinţi? Am văzut mai sus răspunsul poetului: „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi". Şi de ce? Pentru că:

Nedreptul şi minciuna, al lumii duce frîu;
Istoria umană în veci se desfăşoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Nedreptăţile, suferinţile în veci au fost, în veci vor fi; forma se schimbă, fondul rămîne acelaşi.

Dar înălţimea concepţiunei sale pesimiste şi poetice ajunge la apogeu în *Satira I-a.* Cînd artistul a ajuns să-şi exprime desăvîrşit sentimentele sale, atunci e un mare talent, dar numai cînd a izbutit să arăte într-o formă poetică o mare concepţie filozofică, o mare generalizare a minţei omeneşti, atunci el ajunge geniu; şi ceea ce ridică aşa de sus creaţiunea poetică a lui Eminescu e vasta sa concepţie despre viaţă, o concepţie care poate să nu fie a noastră, care însă e, de netăgăduit, mare. Imensele probleme ale universului, cum e crearea şi închegarea lumei, ori mai bine zis a sistemului nostru solar, o închegare imensă în timp şi spaţiu; micimea planetei noastre faţă cu aceste imensităţi şi mai cu samă scurtimea vieţei omenirei, care pare numai o clipă în viaţa totală a lumei; întunericul ce se arată îndărătul omenirei, pînă la ivirea vieţei organice şi înaintea omenirei după stingerea acestei vieţi; micimea vieţei unui om, cu toate microscopicile lui interese, faţă cu aceste probleme imense... toate aceste sunt minunat de bine exprimate în *Satira I-a.* De ce oare Eminescu, pentru a descrie închegarea sistemului nostru solar, a întrebuinţat o cosmogonie indiană, în loc de teoria evoluţiei moderne, care putea la urma urmei să-i dea tot atîta material pesimist? Probabil că această

cosmogonie e mai plastică. Şi, în adevăr, e admirabil de plastică cosmogonia exprimată în versurile următoare :

> La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă,
> Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
> Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns...
> Cînd pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns,
> Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
> N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
> Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
> Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochi care s-o vază.
> Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
> Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace !... [1]

Încheierile pesimiste scoase de Eminescu din această cosmogonie vedică, din metafizica schopenhaueriană şi din ezoterismul indian, care se oglindeşte în *Satira I-a*, nu-s ceva personal şi original al lui Eminescu. Astea sunt încheierile tuturor pesimiştilor. Ca filozof pesimist Eminescu nu-i original, el a împrumutat această filozofie gata de la pesimiştii germani. Dar cu totul original şi personal e poetul nostru în modul cum a simţit el acest pesimism. Lucru de altmintrelea limpede. O concepţie filozofică, una şi aceeaşi, poate fi primită de mai mulţi artişti, dar fiecăruia va sugera alte sentimente, şi după fel şi după grad. Dacă ne dăm samă de sentimentele lui Eminescu, pe cît e vorba de pesimism, vedem că sunt cu totul neconsecvente şi nelogice ca sentimente pesimiste. În adevăr, din filozofia pesimistă ori tre-

---

[1] Iată cum ne expune F. Lenormant (în *Manuel d'histoire ancienne*, vol. III, p. 618) cosmogonia vedică : „La-nceput nu era nimica, nici fiinţă, nici nefiinţă, nici cer, nici orizont. Ce învăluia deci totul ? Ce cuprindea pe acel tot ? Fu apă ? Fu *prăpastie adîncă ?* Nu era nici moarte, nici nemurire. Nu se lumina de ziuă în noapte. Numai *el* singur respira fără suflare şi nimica nu era afară de dînsul. Întunerecul domnea, acoperind totul ca un ocean întunecos. Sîmburele ascuns în adîncimile întunerecului a răsărit singur prin puterea căldurei." Lassen ne spune acelaşi mit indian, numai cu alte cuvinte (vezi scrierile filozofice ale lui Lessewici).

Concepţia modernă a eternei mişcări, concepţie după care n-a fost, nu e şi nu va fi o clipă de pace „în sine împăcată", e şi mai măreaţă, şi mai poetică decît „eterna pace" (n.a.).

buie să urmeze ca o consecvență ceea ce nemții numesc — cam energic și brutal, dar prea adevărat — *„das Eckel des Lebens"*, greața de viață, ori, cel puțin, nepăsarea pentru această viață. Se știe că șefii pesimismului german propuneau fel de fel de mijloace pentru stingerea neamului omenesc de pe fața pămîntului. Și, în adevăr, dacă viața e un vis urît, un chin... atunci mai bine să lipsească, se înțelege de la sine. Și această greață de viață, dacă nu în înțelesul cu totul nebunesc de mai sus, dar ceva mai slăbită, și-a găsit poeții săi. Dacă natura e numai „un vis al neființei", un nimic, un nonsens, atunci e foarte la locul ei exclamarea trufașă, dar cam egoistă, a lui Alfred de Vigny :

> *Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...*
> *...Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi !* [1]

Dacă viața omului e numai o vale de mizerii, fără nici un înțeles, fără nici un viitor ; dacă iubirea e numai o iluzie îngrozitoare și urîtă care se sfîrșește cu moartea, atunci e consecventă cîntarea brutală și nesănătoasă a lui Baudelaire, care, primblîndu-se cu iubita-i, dă peste un hoit puturos, putred, verde, în care foiesc viermii, de la care se împrăștie o duhoare ciumată, iar poetul, arătîndu-i toate aceste grozăvii, zice :

> *Et pourtant, vous serez semblable à cette ordure,*
> *À cette horrible infection.* [2]

Nu trebuie mai multe exemple ; aceste două, și mai ales cel din urmă, sunt de ajuns pentru a arăta cît de departe, cît de enorm de departe e acest pesimism consecvent, dar brutal și bolnav, cît de străin e de geniul lui Eminescu. El, Eminescu, să nu arăte nici un pic de iubire naturei, el care a iubit-o mai mult decît oricare din poeții noștri ?! El, care tremura împreună cu tremuratul razei de lună, rămînea cu ochii mari și visa treaz la vederea lunei pline alunecînd pe

[1] Viețuiește, natură rece, și iar viețuiește neîncetat...
...Nu vei avea de la mine un strigăt de iubire ! (n.a.).

[2] Și totuși vei fi ca și această murdărie,
Ca și acest îngrozitor stîrv împuțit (n.a.).

cer; el, care se extazia în fața unui asfințit de soare ori a răsăritului lunei; el, care iubea așa de mult natura încît, înfiurit de o noapte de vară, cu luna plină și melancolică, repeta entuziasmat:

Totu-i vis și armonie —
Noapte bună!

Eminescu să arăte iubitei sale un hoit descompus, și să-i zică: așa vei fi și tu! El, blîndul, iubitorul poet, care, strîns la pieptul iubitei sale, se pierdea în ochii ei, în acei ochi frumoși, cuminți și mari, în acei ochi mari, visători și albaștri, în cari se adunau toate basmele; el, blîndul, iubitorul poet, care scălda pe iubita sa în lumina lunei, făcea să ningă asupra ei flori de tei și o întreba de o mie de ori, iarăși și iarăși:

Mă iubești tu, spune drept?

Nu doar că nu știa, dar e așa de bine ca, după o mie de ori, să mai auzi o dată un *da*. În sfîrșit, el care ștergea cu iubire lacrămile copilei iubite repetînd încet: „Nu mai plînge, nu mai plînge!"

Eminescu era bun, blînd, iubitor; fondul prim al caracterului său a fost mai curînd optimismul și idealismul, decît pesimismul. Acel care va pătrunde și va simți adînc creațiunea poetului va pricepe totodată cîtă dreptate avem.

Idealizarea trecutului, cum am mai spus, a fost o urmare a pesimismului, dar a unui pesimism *sui generis*, special lui Eminescu, care în fondul lui prim a fost idealist în toată puterea cuvîntului. Altmintrelea nici nu s-ar explica această idealizare: *„A fi? Nebunie și tristă și goală"*. Dar „a fi" cuprinde în sine nu numai viața de astăzi ori cea viitoare, ci și toată viața omenirei și viața universului întreg. Fiind atît de vast acest „a fi", cuprinzînd *toată viața* în general, cu atît mai mult acest „a fi" va cuprinde aceea de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii", o viață de care ne desparte abia o clipă, dacă luăm în samă cursul vremei în total. E vădit lucru că, din punctul de vedere al pesimismului, viața despre care ne vorbesc „cronicarii și rapsozii" e deopotrivă cu cea de astăzi, o „nebunie și tristă și goală". Așa ar fi trebuit să o privească un poet pesimist consecvent. Dar

Eminescu n-a fost consecvent, şi n-a fost pentru că avea un mare fond de idealism, de bunătate, blîndeţă, simţ de armonie şi simpatie universală, şi acest sentiment idealist cerea o viaţă socială, pentru a fi cheltuit în zugrăvirea ei. Neputînd cheltui acest idealism pentru viaţa socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt şi a scăldat viaţa socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate. Aşa e, de pildă, cînd face genii pe Cichindeal, Mumuleanu, Mureşanu. E foarte caracteristică în această privinţă *Satira a III-a.* Nu numai Mircea e blînd, bun... aceasta se pricepe, dar ideală şi armonică e natura toată, ideal şi armonic e visul sultanului, frumoasa Malcatun, Baiazid însuşi. Dar mai caracteristică decît toate acestea e descrierea războiului. E un război în care nu numai nu se văd capete tăiate de la trunchiuri, picioare şi mîni rupte, dar nu e nici o picătură de sînge în toată această vijelie pe care-o mînă Mircea şi care „vine, vine, vine". Nici o picătură de sînge! Acest război mai curînd ne face impresia unei trînte mari, zgomotoase, făcută pentru petrecere. Atît de mare era nevoia de a idealiza la Eminescu! În scurt, iată adevărul adevărat, fondul prim al lui Eminescu e o doză mare şi covîrşitoare de idealism [1]; iar pesimismul care, ca filozofie şi ca sentiment, străbate toată creaţiunea poetului, dîndu-i de multe ori o coloare aşa de întunecată, acest pesimism e rezultatul influenţei mijlocului social, în înţelesul larg al cuvîntului.

Stărui aşa de mult asupra acestui dualism al poetului, asupra acestor două suflete cari trăiau în pieptul lui, pentru că pun mare preţ pe acest fapt şi fără dînsul nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creaţiunea lui. Dăm aici o pildă foarte interesantă. Dacă adîncim volumul de poezii, ni se înfăţişează următorul fapt, la prima vedere foarte ciudat: e deosebirea spiritului care însufleţeşte poeziile consacrate iubirei, de cel care pătrunde pe cele filozofice şi sociale. În cele dintîi poetul e aproape cu totul naturalist, aproape optimist idealist. Poemele *Călin* şi *Luceafărul*, cu umorul, cu plasti-

[1] Idealismul nu-l luăm, fireşte, în înţeles metafizic. Nu vorbim de un idealism care ar avea obîrşie supranaturală şi care s-ar realiza în afară de viaţa reală, ci de un idealism care îşi are izvorul în viaţa reală şi se realizează aici pe pămînt (n.a.).

citatea, cu naturalismul lor, ar fi putut să fie scrise de un poet al Greciei antice. Pesimismul spiritualist şi metafizic nu numai că nu-i esenţial poeziilor de iubire, dar e mai mult întîmplător şi se manifestează numai, ca în *Satira a IV-a*, cînd sentimentele de iubire ale poetului sunt nesocotite, se manifestează numai ca urmare a geloziei, lucru perfect explicabil. În schimb, însă, poeziile sociale şi filozofice sunt aproape cu totul pesimiste, sunt pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul se manifestează numai întîmplător.

Aşadar, Eminescu în poeziile de iubire este idealist şi naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesenţial şi întîmplător; în poeziile sale sociale şi filozofice e dimpotrivă pesimist, metafizic şi spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesenţial şi întîmplător.

Cum, dar, se explică deosebirea aceasta? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are adînci rădăcini în organizaţia fizică şi psihologică a omului şi atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, şi acest fond fiind idealist şi naturalist, e foarte natural ca şi iubirea să fie idealistă şi naturalistă. Idealul social, însă, şi ideile filozofice atîrnă mai ales de educaţie, de mediul social înconjurător. Organizaţia fiziologică joacă un rol mult mai puţin însemnat. Mediul social, însă, de care mai ales atîrnă creaţiunea socială şi filozofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale şi filozofice să fie pesimiste. Aici vedem, de asemeni, care parte a creaţiunei poetului nostru s-ar fi schimbat, dacă ar fi fost pus în alte condiţii sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizaţia fiziologică şi psihologică [1] a poetului, se schimbă mai puţin, fondul al doilea, însă, cel care atîrnă mai ales de educaţie şi de mediul social, se schimbă în totul o dată cu

[1] Organizaţia fiziologică şi psihologică la rîndul ei atîrnă de organizaţia socială, între aceasta şi între cea dintîi este o legătură şi înrîurire reciprocă. De multe ori, însă, mai mulţi factori fiind legaţi împreună şi influenţîndu-se unul pe altul, noi, pentru a analiza, abstragem un singur factor ca să-i arătăm însemnătatea relativă. Această dezagregare a mai multor factori, izolarea lor... e de multe ori neapărat trebuitoare pentru cunoştinţele noastre. Toată această chestie, atît de încîlcită şi de însemnată, va fi tratată într-un articol deosebit (n.a.).

mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale și filozofice ar fi fost cu totul altele. Îmi închipui ce ar fi fost dacă Eminescu s-ar fi născut cu treizeci de ani înainte, și dacă — cum era el și cum ni-l descrie un prieten al lui, artist ca și dînsul, I. L. Caragiale — s-ar fi întîlnit cu C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în literatura noastră, C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în politică. Și iată-l pe dînsul, poet, entuziast, visător, idealist — care fuge după o trupă de actori, se îmbată de poezia largă a lui Schiller — întîlnindu-se cu alt artist idealist, care și-a jertfit viața pentru a lucra la regenerarea țărei... Ar fi rămas oare atunci creația artistului așa cum e acum ? Desigur că nu. În loc de *Înger și demon* am fi avut poate un fel de *Prometheus unbound,* în loc de *Împărat și proletar* am fi avut poate, ca tendință generală, fireste, *Queen Mab* ori *Laon and Cythna ;* dar nu probabil, ci cu totul sigur este că creațiunea lui n-ar fi fost așa cum este.

Dar nebunia lui ? Nebunia lui nu hotărăște nimica în chestia ce ne interesează. Numai știința medicală, dar nici ea, ar putea să ne spuie dacă în adevăr nebunia era fatală, dacă în adevăr germenii nebuniei moștenite trebuiau să izbucnească negreșit, în orice condiții ar fi trăit poetul. Și dacă în adevăr această nebunie era fatală și *în orice caz* neînlăturată, atunci, la un timp hotărît, ar fi izbucnit și atîta tot. Nu vedem încă de unde ar urma că tocmai acei germeni ai nebuniei (sau mai bine acea aplecare la nebunie) să fi fost pricina pesimismului. De altmintrelea, chiar poetul răspunde la multe din întrebările ce ne interesează, și fiindcă sinceritatea cea mai absolută caracterizează pe Eminescu, n-avem cel mai mic drept de a nu-l crede. Pricinele pesimismului ni le explică însuși poetul. În *Satira a II-a,* răspunzînd unui prieten, zice :

> Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm în luptă dreaptă
> A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă ?
> Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă,
> În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,
> Cînd cu sete cauți forma ce să poată să le-ncapă ?
> Să le scrii, cum cere lumea, vro istorie pe apă ?

Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume
Prin frumoasă stihuire să pătrunză al mieu nume,
Să-mi atrag luare-aminte a bărbaţilor din ţară,
Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,
Şi dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte.
Dragul meu, cărarea asta s-a bătut de mai nainte.
Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi,
Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi,
Închinînd ale lor versuri la puternici, la cucoane,
Sunt cîntaţi în cafenele şi fac zgomot în saloane ;
Iar cărările vieţii fiind grele şi înguste,
Ei încearcă să le treacă prin protecţie de fuste,
Dedicînd broşuri la dame a căror bărbaţi ei speră
C-ajungînd cîndva miniştri le-a deschide carieră.

De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu ?
Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu ?
Azi, cînd patimilor proprii muritorii toţi sunt robi,
Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi
Idolului lor închină, numind mare pe-un pitic
Ce-o beşică e de spumă într-un secol de nimic.

Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea ? Un lanţ
Ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi.
Ce ? Să-ngîni pe coardă dulce, că de voie te-ai adaos
La cel cor ce-n operetă e condus de Menelaos ?
Azi adesеori femeia, ca şi lumea, e o şcoală,
Unde-nveţi numai durere, înjosire şi spoială ;
La aceste academii de ştiinţi a zînei Vineri
Tot mai des se perindează şi din tineri în mai tineri,
Tu le vezi primind elevii cei imberbi în a lor clas,
Pînă cînd din şcoala toată o ruină a rămas.

Şi poetul îşi aminteşte anii din copilărie cînd avea iluzii, cînd lumea îi părea cu totul altmintrelea.

Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea fiinţă
Şi, din contra, ce-i aievea ne părea cu nepurinţă.
Azi abia vedem ce stearpă şi ce aspră cale este
Cea ce poate să convie unei inime oneste ;
Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,
Şi de ai cumva iluzii, eşti pierdut şi eşti ridicul.

Sfărîmarea iluziilor, corupţia socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului. Acum vom mai spune cîteva cuvinte în privinţa tendinţei sociale şi etice a pesimismului lui Eminescu. Dacă ni s-ar face întrebare în privinţa înţelesului social şi etic al pesimismului propriu-zis, ca o concepţie consecventă cu sine însăşi, şi cum şi-a găsit expresia în Schopenhauer şi mai ales în Hartmann, atunci răspunsul nu ne-ar fi de loc greu de dat. Arta are de scop, pe cît poate să fie vorbă de scop la artă, de a evoca viaţa, de a lăţi sentimentele de simpatie universală. Pesimismul consecvent e însă negarea vieţei, deci e antisocial, antimoral şi antiartistic în gradul cel mai înalt. Mult mai grea chestie e însă cînd e vorba de artişti pesimişti. La un poet, în creaţiunea lui, pesimismul se va manifesta cu urmele inimei şi sufletului poetului însuşi, amestecat cu sentimente omeneşti şi de multe ori cu sentimentele foarte înalte ale artistului însuşi. În cazul acesta e mult mai greu a te rosti. Cu toate acestea sunt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă, ori cînd dimpotrivă partea pozitivă (din punctul de vedere social şi etic) întrece pe cea negativă. Baudelaire, şi mai ales cei din şcoala lui, pot să fie puşi în categoria întîia; Eminescu, negreşit, în categoria a doua. Geniul cel bun al lui Eminescu, primul fond al talentului lui, l-a condus de multe ori foarte bine între stîncile pesimismului, făcîndu-l să primească partea bună a lui, bună, bineînţeles, pentru creaţiunea poetică, şi să se ferească de cea *nesănătoasă*.

Durerea ce simte, mai ales cînd acea durere e pentru soarta omenirei nefericite, Eminescu ne-o sugerează. El ne interesează, ne pasionează de cele mai înalte probleme ce ating nu numai soarta omenirei, ci şi pe a universului întreg. Chiar acolo unde e mai consecvent ca pesimist, o parte a pesimismului său urmăreşte să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o nedreptate, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare şi în contra căreia el se ridică din toate puterile.

Aşa, de exemplu, în *Satira I-a*, după ce ajunge la convingerea că „e vis al nefiinţei universul cel himeric“, se pasionează de soarta bătrînului dascăl care va fi uitat de posteritate. Cu ironie amară şi nimicitoare vorbeşte de cei mititei, cari se vor lustrui pe ei sub umbra numelui marelui dascăl,

ori, şi mai rău, îi vor ponegri numele pentru a se arăta ei mai buni decît dînsul. Aşa că partea întîia a satirei, curat pesimistă, parcă e menită a da un cadru mai potrivit, pentru a lovi mizeriile de azi.

Bineînţeles că afară de această parte foarte însemnată pozitivă, pesimismul lui Eminescu are şi o parte negativă, mai puţin însemnată, dar totuşi are.

Aşa, spre exemplu, Eminescu simte toate mizeriile vieţii, dar nu simte un lucru, nu simte trebuinţa de a se lupta cu această corupţie, cu această nonorocire, pentru a realiza o viaţă mai frumoasă, mai morală, mai fericită. Da, aspră e calea luptei pentru un viitor mai bun! În această luptă poţi să „pari ridicul" unor creieri seci, poţi să fii „pierdut" chiar, dar sunt oare toate acestea argumente destul de puternice pentru a opri de la luptă o „inimă onestă"?

Mai ales în această privinţă, pesimismul poetului poate avea influenţă rea. În Byron, de pildă, cu tot decepţionismul lui, cu toată neîncrederea într-o viaţă fericită a omenirii, puterile vii, energia uriaşă ce clocoteşte în vinele lui se dă pe faţă în creaţiunea-i poetică, şi în revolta lui auzim strigări cari cheamă la răscoală, strigări cari îndeamnă la luptă, la împotrivire. Revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai degrabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii, dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înrîurirea lui. Ne e teamă că mulţimea de tineri slabi de fire, cari şi aşa n-au destulă putere de împotrivire în faţa unei vieţi în care se cere putere şi statornicie bărbătească şi ideal înalt, vor fi dezarmaţi; şi mai multă teamă ne este că mulţi tineri vor fi şi mai dezarmaţi prin plîngerile tînguioase ale poetului, prin retragerea lui din luptă, prin sfaturile ce le dă:

Şi de plînge, de se ceartă,
Tu în colţ petreci în tine...
. . . .
Tu rămîi la toate rece...
. . . .
Nu spera, şi nu ai teamă.

Teamă ne este, de asemenea, că mulţi neputincioşi, cari aşteaptă numai prilej de a fugi de pe cîmpul de luptă, cari aşteaptă numai prilej de a se aşeza binişor într-un locşor

căldut și sigur, dar cari totuși simt trebuința de a-și justifica păcătoșenia — teamă ne e că neputincioșii aceștia se vor înváli în manta pesimismului, ascunzîndu-și nemernicia sub scutul poeziilor lui Eminescu.

Teamă ne este, într-un cuvînt, că influența poetului, alături cu mari foloase, să nu ne aducă și pesimiști după chipul și asemănarea celui de la Soleni.

II

Într-un vechi articol, *Filozofia stilului*, Herbert Spencer face generalizarea că menirea și esența stilului și a poeziei este „de a înfățișa lucrurile astfel, încît, pentru a le înțelege, să fie nevoie de cît mai puțină osteneală". Cruțarea atenției și puterii psihice a cititorului, iată, după Spencer, menirea și esența poeziei. În această generalizare se văd și meritele netăgăduite, dar în același timp și greșelile generalizărilor acestui filozof. Găsind, descoperind cu dibăcie o înrîurire comună, la o mulțime de fenomene ori de lucruri, Spencer, din pricină că aleargă veșnic după generalizări, din pricină că e obișnuit a tot generaliza, exagerînd descoperirea sa, o înalță peste măsură, o numește esența, cauza cauzelor, generalizarea *per excelentiam*. Așa a făcut și în împrejurarea de față.

Găsind prin dibăcie și prin știință una din însușirile și menirile poeziei, Spencer urcă această calitate așa de sus, încît o privește ca esența și menirea poeziei în general. Nouă ne pare foarte adevărat lucru că una din menirile poeziei este și cruțarea puterilor psihice ale cititorilor ; dar asta e numai una din însușirile ei și e departe de a îmbrățișa poezia îndeobște, de a formula rostul ei. Astfel noi găsim cu cale a pune alături cu dînsa altă însușire a poeziei, o însușire care îndreaptă și stăvilește pe cea dintîi.

Noi credem că una din însușirile poeziei este că ea ațîță, pune în lucrare, dacă putem zice așa, puterile psihice ale omului. Această a doua însușire mărginește pe cealaltă, fără a o contrazice, cum s-ar părea în primul moment. Un exemplu ne va lămuri pe deplin. Îl luăm dintre fenomenele fizio-

logice, cari sunt mai vădite şi mai puţin încîlcite decît cele psihice.

Cheltuirea de putere, munca, este o trebuinţă pentru muşchi, pentru dezvoltarea regulată a organismului, prin urmare tot ce va face pe om să cheltuiască putere muşchiulară îi va aduce plăcere şi folos.

Aşa oamenii, cînd nu muncesc, află plăcere în gimnastică, în plimbare, copiii în alergat; pe de altă parte, într-o societate în care e muncă obositoare, încît face organismul să sufere, orice va aduce odihnă va pricinui şi plăcere. Deci acel factor care va aţîţa puterile noastre la *muncă*, însă în margini înţelepte, acel factor va fi binefăcător pentru organism. Cu alte cuvinte şi munca, dar şi cruţarea muncii sunt deopotrivă trebuincioase.

Ceea ce am spus despre puterile fiziologice, trebuie să spunem şi despre cele psihice ale omului. De la un factor care ar lucra asupra minţii noastre, trebuie să cerem ca să aţîţe puterile psihice şi totdeodată să le cruţe, să le economisească, să le facă să lucreze, dar fără a trece peste normal. Să luăm, de pildă, un tablou pe care un poet ni-l face în cîteva versuri, într-o poezie mică. După Spencer această poezie ne face plăcere pentru că economiseşte puterile noastre sufleteşti, pentru că „înfăţişează lucrurile, încît, pentru a le înţelege, ne trebuie cea mai mică osteneală cu putinţă". Aşa-i, dar alăturea cu asta, poezia va aţîţa sufletul nostru, ne va pune în lucrare închipuirea şi în noi se va zugrăvi tabloul cu toate amănuntele lui, va pune în lucrare atenţia şi închipuirea noastră...

Aşadar, economisirea puterilor sufleteşti şi aţîţarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei şi, pe cît ne pare, şi ale artei în general. Zicem una din menirile, şi nu *menirea în general*, pentru că în starea de azi a esteticii ştiinţifice, suntem încă departe de a putea răspunde complet la întrebarea: „Ce e arta şi care e menirea, esenţa ei?"

Dovadă pentru zisele de mai sus pot să ne dea toţi poeţii mari, cari, printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat. Acest dar e,

de bună samă, din cele mai prețioase pentru un poet, și talentatul nostru Eminescu îl are ca nici unul din poeții noștri. Să luăm, de pildă, următorul admirabil sonet al lui :

S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind păreții.

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin, în clipe cadențate :
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !"

Măreț tablou ! Și cît de tare se ridică în imaginația noastră. Ne pare că vedem această falnică Veneție. Un mare, nemăsurat oraș. E noapte. În cetate, tăcere adîncă ; tăcere de mormînt. Veneția nu doarme, e moartă :

Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna înălbind păreții...

și această lumină a lunei, luminîndu-ne toată măreția tabloului, îl face și mai grandios și mai tăcut. Tăcerea cetății e întreruptă numai de plîngerile oceanului, care izbește în zidurile vechi ale palatelor mute. Izbiturile valurilor, luminate de lună, dau o deosebită măreție tabloului întreg.

E miezul nopții, palatele de marmură stau ca vrăjite sub lumina lunii ; în canalurile ce sunt în loc de ulițí, în piețele cetății, nici o mișcare.

Deodată, această tăcere de țintirim e întreruptă de sinistrul dangăt al clopotului, San Marco bate miezul nopții. Și

însemnarea și mai sinistră a celor douăsprezece lovituri, glasul acestui „preot rămas din a vechimei zile" :

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin, în clipe cadențate :
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !"

Acest glas sinistru, care rostește groaznica sentință a morței asupra Veneției ; acel glas jalnic, răsunînd în mijlocul unei tăceri de țintirim, se lățește prin canaluri, pătrunde în palate, dă grozav aspect tabloului întreg, face să simțim fiori, să ni se ridice părul.

Cam asta simțim, cam asta ne sugerează poetul în imaginația noastră ! Pe un om cult gîndul îl va duce și mai departe, îl va duce cu veacuri în urmă, îi va arăta această Veneție puternică, regina lumei civilizate ; viața fierbea acolo, mișcarea uriașă, istoria bogată, uneori măreață, alteori fioroasă : dogi, sfatul de zece !... Și toată această puternică lucrare sufletească ne-a fost sugerată numai prin cîteva versuri ale talentatului poet. Economisirea puterilor sufletești, pe de o parte, ațîțarea acestor puteri, pe de alta, e vădită. Dar prin ce fermecătorie ajunge poetul ca prin cîteva versuri să ne ațîțe pînă întru atîta lucrarea imaginației, lucrarea sufletului ?

Prin tăria simțirii și a imaginației în însuși poetul și prin un talent deosebit, dat numai unora din noi. În închipuirea poetului se desfășoară un tablou mare, întins. Cine știe cîte nopți poate nu l-a lăsat odihnei ? Acest tablou, care plutea înaintea ochilor lui sufletești, poetul ni-l dă în cîteva versuri și, mulțumită talentului său, printr-însele stîrnește în noi toată lucrarea sufletească, toate simțirile ce le-a avut însuși poetul, făcînd versurile.

A întrupa cît mai multă simțire, cît mai însemnată prin putere și prin calitate, într-un volum cît mai mic, este de bună samă o menire a poeziei, mai ales a celei lirice.

Luați sonetul de mai sus : fiecare cuvînt e pus la locul său, fiecare imagină, prin asociație de idei, va trezi alte imagini și toate împreună vor reproduce în noi acea simțire, acel tablou care l-a muncit pe poetul însuși, care plutea îna-

intea ochilor minţei lui. De aici se vede cît e de mare puterea poeziei, ce mare însemnătate are faptul: la ce zei se închină poetul.

Un poet mare, avînd puterea de a trezi în oameni simţirile şi tablourile cari îl frămîntă, avînd puterea de a sugera cititorilor simţirile şi dorinţile sale, după cum face şi hipnotizatorul — e uşor de priceput cît de însemnat lucru este să ştim cari anume vor fi simţirile lui şi pe cari le va sugera deci publicului cititor.

Aceste cîteva cugetări le punem în parantez, ne vor fi de trebuinţă mai pe urmă. Pe poet îl face mai ales simţirea adîncă şi talentul deosebit de a exprima acea simţire, de a o sugera cititorului. Aceste două însuşiri le are în mare grad Eminescu. Ba chiar, după noi, simţirea şi tăria simţirei sunt la dînsul mai mari decît talentul de a le exprima; bineînţeles vorbim relativ, căci şi talentul lui de a exprima ce simte e foarte mare. Oricare poezie din volumul lui Eminescu ne dovedeşte acelaşi talent. Iată de pildă *Singurătate*, din care reproducem cîteva versuri:

Stoluri, stoluri trec prin minte
Dulci iluzii. Amintiri
Ţîrîiesc încet, ca greieri
Printre negre, vechi zidiri,

Sau cad grele, mîngîioase
Şi se sfarmă-n suflet trist,
Cum în picuri cade ceara
La picioarele lui Crist.

În odaie, prin unghere
S-a ţesut painjeniş,
Şi prin cărţile în vravuri
Îmblă şoarecii furiş.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Şi ascult cum învelişul
De la cărţi ei mi le rod.

Ah ! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui,
Şi un capăt poeziei
Şi pustiului să pui ;

Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

Da, e singurătatea adevărată. Şi citind aceste frumoase versuri, parcă ne simţim şi noi singuri, în cea mai desăvîrşită singurătate. Fiecare imagină, mai fiecare cuvînt, trezeşte în noi acest sentiment. Ţîrîitura înceată a greierilor poate să se audă numai cînd omul e singur, şi chiar cînd e singur, dacă e în nemişcare, melancolic, numai în astfel de împrejurări putem auzi şi cum cad „picurile de ceară... la picioarele lui Crist". Afară de asta, chipul lui Cristos răstignit, înaintea căruia arde o făclie de ceară, ne deşteaptă iarăşi o mulţime de gînduri triste, melancolice, gîndurile singurătăţei. Păinjenişul ţesut în unghere, iar nu poate fi într-o casă plină de viaţă ; uşor-măruntul mers al şoarecilor cari rod cărţile, ca să se audă, e cu putinţă numai cînd nu e nimeni în casă, cînd e absolută tăcere, absolută singurătate. Şi aşa, fiecare imagină, prin asociaţia ideilor, cheamă din fundul sufletului nostru alte imagini, dar cari împreună lucrează pentru a ne produce simţimîntul de singurătate, de melancolie.

În mai mare grad ne aţîţă atari sentimente triste altă poezie a lui Eminescu, *Melancolie.*

Cităm cea mai mare parte din ea :

Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
Ce sate şi cîmpie c-un luciu văl îmbracă ;
Văzduhul scînteiază şi, ca unse cu var,
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.
Şi ţintirimul singur cu strîmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se aşează,
Clopotniţa trosneşte, în stîlpi izbeşte toaca,
Şi străveziul demon prin aer cînd să treacă,

Atinge-ncet arama cu zimţii-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.
Biserica-n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrînă,
Şi prin ferestre sparte, prin uşi ţiuie vîntul —
Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvîntul —
Năuntrul ei, pe stîlpii-i, păreţi, iconostas,
Abia conture triste şi umbre au rămas;
Drept preot — toarce-un greier un gînd fin şi obscur,
Drept dascăl — toacă cariul sub învechitul mur.

Zidiri, ruine, cari, pe cîmpul solitar, sub lumina lunei, lucesc parcă unse cu var, ţintirimul cu cruci strîmbe, noaptea sub lumina lunei, cucuvaia, ce se aşază pe o cruce strîmbă a ţintirimului, toaca, trosniturile pline de jale ale clopotniţei, biserica tristă, ruinată, pustie, vîntul, care ţiuie prin crăpăturile bisericei, iconostasul şters de se văd sfinţii parcă ar fi umbre, toarcerea greierului, roaderea cariului, iată atîtea şi atîtea imagini, cari, prin ele însele şi prin mulţime altele, aţîţate şi aduse în conştiinţă prin asociaţie, ne pricinuiesc melancolie adîncă, ori, mai bine, ne pregătesc pentru întristare, pentru melancolie, pentru suferinţă şi mai ales pentru compătimire. Şi în acest cadru întunecat, trist, sinistru, poetul ne zugrăveşte starea sufletului său mai tristă poate, mai întunecată, mai jalnică :

În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi ţiu,
Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu,
Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Incet, repovestită de o străină gură
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost...
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Cînd simţim durere ori bucurie mare, atuncea toate puterile vieţei noastre psihice sunt aţîţate, inima ne bate cu tărie, interesul pentru viaţă, într-un fel ori în altul, e aţîţat în gradul cel mai înalt. Cînd însă suntem cuprinşi de melan-

colie, energia vieţei sufleteşti scade, inima ne bate încet, cădem în indiferenţă, interesul pentru viaţă scade, omul parcă nu trăieşte, ne cuprinde nepăsare nu numai pentru interesele străine, dar şi pentru ale noastre, parcă nu simţim nici viaţa noastră proprie. Aceste sentimente adevărate şi caracteristice ale melancoliei sunt admirabil exprimate în cîteva versuri. Inima bate încet, „ca şi cariul... într-un sicriu", interesele propriei vieţi îi ajung aşa de departare, parcă ea ar curge repovestită de o străină gură. Ce efect mare şi admirabil face această întrebare: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost?" Şi cînd credem că poetului nu i-a mai rămas nimica de zis, el, cu trei cuvinte neaşteptate, dă un caracter definitiv tabloului întreg al melancoliei: „Parc-am murit de mult".

Acela care n-a simţit întristare adîncă, melancolie, jale, milă nesfîrşită citind aceste rînduri, de bună samă că nu le va mai simţi niciodată.

Sinceritatea simţirei se vede iarăşi în fiecare din poeziile lui Eminescu, şi tocmai de aceea ne şi produc aşa de mare efect, ele nu-s fabricate, meşteşugite, ci au ieşit din inimă, de aceea şi au mare răsunet în inima noastră.

Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht[1]

zice cu drept cuvînt Faust.

Creaţiunile poetice ale lui Eminescu arată melancolie, blîndeţe, sfiiciune, jale şi nu ştiu ce dulceaţă molatecă. Poetul iubeşte o femeie, şi această femeie e o „copilă bălaie", e un „înger dulce, blînd", „cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil", dragostea lui e „dulce dragoste bălaie".

Poetul iubeşte natura, şi în privinţa asta el are puţini rivali în literatura românească. Poetul iubeşte natura aşa de mult, încît uneori nu ştim cui poartă el mai multă grijă şi iubire: naturei ori omului. În admirabila poezie *Crăiasa din poveşti*, nu ştim dacă fermecătoarea natură dimprejurul ei e

[1] Nu vei răzbate pîn' la inimi,
Dacă din inimă pornirea nu îţi vine
(trad. de Lucian Blaga).

zugrăvită pentru a da un cadru crăiesei frumoase, ori frumoasa crăiasă, în ai cărei ochi albaştri se adună basmele, e numai o parte din natura înconjurătoare, menită a face acest tablou al naturei şi mai fermecător. Poetul iubeşte natura, o iubeşte cînd se potriveşte cu starea sufletului său. Îi place luna, nu cînd este învăluită de nori, ci luna plină, plutind pe cer senin, umplînd cu lumina-i argintie aerul şi trezind în noi visuri blînde, dulci, melancolice ; îi place lacul „încărcat cu flori de nufăr", cînd scînteiază sub lumina argintie a lunei, iar undele-i, parcă fermecate, se bat încet la mal, şi de pe mal teiul scutură flori în lac. Poetului îi place marea, dar nu cînd, spumegînd, înalţă valuri ca munţii, urlînd ca un cor de mii de fiare sălbatece, ci cînd în liniştea serei bate încet în ţărmuri, ori plînge melancolic prin canaluri. Poetului îi place codrul, dar nu în timpul furtunei, cînd vîntul furios îl face să cînte cu glasuri fioroase, cînd arborii bătrîni se îndoaie sub năvala uraganului, cînd întunerecul înfricoşat al codrului e din cînd în cînd luminat de fulgere, cînd trăsnetul despică în bucăţi un stejar uriaş ; nu acest tablou sălbatec, dar măreţ şi sublim, nu acest codru îi place — ci codrul liniştit, luminat de cele din urmă raze ale soarelui, ori luminat de lună, un codru blînd, drăguţ, un codru dulce, unde scînteie lacuri, unde *murmură somnoroase izvoarele, unde cîntă filomele, ciripesc păsărele,* unde teiul cu largi crengi, încărcat cu flori mirositoare, le scutură asupra dulcei dragoste bălaie a poetului. Cînd poetul face pe codru să vorbească, codrul se plînge de vînt şi de iarnă, care-i alungă cîntăreţii, codrului îi place doina, îi place ca pe cărări să treacă femeile „împlîndu-şi cofeiele". Codrul e melancolic, blînd, după cum melancolic şi blînd e poetul însuşi. Chiar cînd poetul se mînie, cînd blestemă chiar, tot ni se pare că-l vedem, cu faţa blîndă, dulce, tristă, cu atît mai tristă cu cît trebuie să blesteme, cînd este mai puţin decît oricine făcut pentru a blestema. În *Venere şi madonă*, poetul învinuieşte, blestemă pe iubita sa, învinuirile ies din sufletul lui amărît, dar iată, sub lovitura lor, copila începe a plînge, şi atunci deodată blîndeţea poetului învinge toată amărăciunea el

plînge şi-i cade la picioare, cere iertare, nu mai crede ce-a zis :

> Plîngi copilă ? — C-o privire umedă şi rugătoare,
> Poţi din nou zdrobi şi frînge apostat-inima mea ?
> La picioare-ţi cad şi-ţi caut în ochi negri-adînci ca
> marea,
> Şi sărut a tale mîne, şi-i-ntreb de poţi ierta.
> Şterge-ţi ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea,
> A fost crudă şi nedreaptă, fără razem, fără fond...

*

Să trecem acuma la acele poezii ale lui Eminescu în cari ni se descrie şi cîntă iubirea şi cari umplu cea mai mare parte din volum.

Iubirea, simţire mai ales cîntată de poeţii mari şi de cei mici, a fost în timpul din urmă atacată cu mare vioiciune. Şi nu numai de critici, dar chiar şi de poeţi mari. Alfred de Musset, adresîndu-se către poeţi, le spune : „Ce ne pasă, poete, de plîngerile, de bucuriile, de extazurile, într-un cuvînt de toate peripeţiile dragostei tale ?" Deşi nu suntem de loc aplecaţi a ne face apărătorii şi cavalerii dragostei împotriva învinuirilor ce i se fac, credem însă de datoria noastră a limpezi chestia.

A fost o vreme cînd aproape unica simţire cîntată de poeţi era iubirea. Împotriva acestui exclusivism a trebuit să se înceapă lupta. Viaţa e aşa de întinsă, de felurită, patimile ce muncesc pe om aşa de variate, aşa de multe, interesele omenirei iarăşi aşa de însemnate, încît era o absurditate a ridica pe piedestal numai o singură patimă şi a-i da privilegiul de a fi exprimată în forme poetice. Iubirea e una din patimile de căpetenie ale omului şi, ca atare, va ţine de bună samă un loc foarte mare în literatură şi poezie, dar iubirea nu cuprinde toată viaţa, şi afară de acestea este iubire şi iubire. Afară de iubirea către o femeie, este iubirea către familie, iubirea către ţară şi în sfîrşit iubirea către omenire, iubirea idealului, sentimente şi simpatii întinse, cari din ce în ce mai mult mişcă pe oameni, cari tot mai mult stăpînesc viaţa afectivă a omenirei. Şi, bineînţeles, cu cît aceste sentimente vor creşte mai mult în viaţă, cu atît mai des vor da

prilej de poezie. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem despre exprimarea generalizărilor ştiinţifice sub forme poetice: cu cît generalizările acestea vor pătrunde mai adînc în viaţă, cu cît ele vor atinge mai tare interesele omenirei, cu atîta vor merita a fi, şi, de bună samă, chiar vor fi motive pentru poezie. Suntem încredinţaţi de aceasta, şi cu alt prilej o vom dovedi mai pe larg. Pîn-acuma suntem deci de aceeaşi părere cu cei ce critică dragostea, cînd e singura inspiraţie a poeziei. Şi, mai mult, suntem de aceeaşi părere cu dînşii, cînd spun că este mai preţioasă, mai ou samă pentru omenire, poetizarea iubirei de ţară, de omenire, de înalte interese omeneşti, decît vecinica poetizare a dragostei. Fără a străbate în fondul chestiei, ne va fi uşor a vedea că aşa este, luînd în samă că poeţi de cei dintîi sunt mai rari decît cei ce cîntă dragostea. Aici poate fi vorba, ca şi în economia politică, de preţul rarităţei. Noi am zis că un poet trebuie să simtă adînc şi să aibă talentul de a exprima această simţire. Sentimentul dragostei e foarte obişnuit, aproape nu-i om care să nu fi avut această simţire. Dar cîţi sunt acei cari au adînci sentimente cetăţeneşti, cari au un ideal mare pentru fericirea omenirei, cari sunt întristaţi de relele sociale şi sunt gata la jertfe mari pentru o viaţă mai fericită şi mai morală în viitor?... Sunt puţini oameni de aceştia, şi mai puţini încă sunt poeţii cari să simtă şi să cînte asemenea lucruri! Şi cu cît sunt mai rari aceste simţiri, cu atîta mai preţios e acel poet care le va simţi adînc şi le va exprima în formă poetică.

Pîn-acum ne înţelegem cu criticii dragostei, dar nu suntem de loc de părerea lor cînd, trecînd peste orice margine, nu vor să primească de fel iubirea ca materie pentru poezie. Oricum, fac mare nedreptate sărmanei iubiri, care, ca sentiment mare, ca unul din sentimentele de căpetenie ale oamenilor, ca izvorul unora din cele mai înalte sentimente şi simpatii ale omenirei, va fi totdeauna un motiv puternic pentru poezie, deşi nu singurul. Criticii cei mai neîmpăcaţi ai dragostei obiectează că ea a fost cîntată veacuri şi de atîţia poeţi, încît cei de azi nu mai pot să spuie ceva nou. Acest sentiment, oricît de mare ar fi, este după dînşii analizat şi răsanalizat în toate amănuntele, aşa că în privinţa aceasta n-a mai rămas nimica de spus. După Petrarca, Tasso, Ariosto; după Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Byron şi sute de alţii cu talent mai mare ori mai mic, ce lucru nou ar mai putea să spună

poeţii azi ? Nu vor fi decît plagiatori, mai mult ori mai puţin dibaci.

Această argumentare pare a fi foarte puternică, în realitate însă e slabă de tot şi foarte greşită în privinţa originalităţei în artă şi mai ales în poezie. Să ne aducem iarăşi aminte că un poet atunci e cu adevărat poet, şi numai atunci face lucrări poetice, cînd simte adînc. Sentimentul unui om e, însă, lucru atît de complex şi atît de personal, încît niciodată nu samănă cu desăvîrşire la doi oameni deosebiţi, întocmai după cum aceştia niciodată nu se asamănă cu desăvîrşire din punctul de vedere fiziologic. În adevăr, luaţi sutele de milioane de oameni de pe faţa pămîntului şi veţi găsi că toţi samănă între dînşii : au nas, gură, mîni, picioare ; oamenii dintr-o rasă samănă şi mai mult, oamenii dintr-o grupă etnică şi mai mică samănă şi mai mult, şi, în sfîrşit, puteţi face grupe de oameni foarte asemănători : totuna de înalţi, bălai ori negricioşi, cam tot cu aceeaşi figură ; dar niciodată nu veţi găsi doi oameni cu asemănare desăvîrşită, şi chiar de s-ar întîmpla un caz, două, oricine le-ar privi ca fiind cu totul excepţionale. Tot aşa este şi în privinţa psihologică. Pot să se afle oameni foarte potriviţi la minte şi la simţire, asemănarea nu poate fi întreagă. Trăsăturile sufleteşti ale omului sunt atît de multe, combinaţiile între ele aşa de numeroase şi felurite, încît natura nu produce niciodată inşi absolut la fel la minte şi la simţire. Bineînţeles că iubirea, dragostea, atingînd toată viaţa sufletească a omului, nu poate fi *în totul* deopotrivă chiar la oamenii cari samănă mai bine unul cu altul. Deci, cînd un poet simte adînc dragostea şi o poate întrupa în forme desăvîrşite poetice, atunci el va fi original, pentru că niciodată alt poet n-a exprimat aceeaşi simţire, pentru că nici unul n-a avut-o întocmai. Bineînţeles, vorbim de poeţi adevăraţi, nu de mulţimea fără număr a copilandrilor cari se simt chemaţi a o cînta pe „ea, iubita inimei lor", şi, lipsindu-le talentul, plagiază expresiile şi simţirile altora. Cum nu poate să fie vorba de zugravii de firme, cînd scriem despre pictorii-artişti, tot aşa nu poate să fie vorbă nici de aceşti înjghebători de rime şi de epitete furate, cînd vorbim despre adevăraţii poeţi.

Analiza poeţilor de dragoste trebuie să o facem din două puncte de vedere. Întîi trebuie să analizăm adîncimea simţirei şi cît de mult a ştiut poetul să o exprime în creaţiunile sale ;

astfel se va arăta talentul poetului. Apoi trebuie să analizăm idealul iubirei, idealul ce are poetul despre femeie, cerințele morale și ideale ce caută poetul în dragoste și la femeie.

Știm că la aceste cuvinte ale noastre se vor găsi mulți cari ne vor întîmpina cu un zîmbet, dacă nu de dispreț apoi de compătimire, pe buze : „Aha ! vor zice ei, încătușarea artei prin cerințele unei morale înguste, arta tendențioasă, cîntarea emancipărei femeiei, egalitatea femeiei cu bărbatul !... Știm noi trebile acestea !..." și zîmbetul disprețuitor li se va întinde pe obraz. La dreptul, nu putem să osîndim pe acești admiratori ai artei în sine, ai artei pentru artă. Li s-a cîntat atît de mult despre arta impersonală, despre moralitatea artei în sine, așa de mult s-au deprins a primi, fără critică, zisele așa-numitelor autorități, ei au atîta groază de noutăți și de idei nouă, cari oarecum le strică liniștea, îi nevoiește să mai gîndească, le turbură echilibrul împietrit al inteligenței, încît nu ne mirăm cîtuși de puțin de zîmbetul lor disprețuitor. Noi, cu toate acestea, vom îndrăzni să spunem cîteva cuvinte, și cine știe dacă numitul zîmbet nu va pieri de pe buzele cavalerilor esteticei pure.

Am arătat că un poet, un artist are marele dar de a pricinui lucrare psihică în noi și că, exprimîndu-și simțirile în forme poetice, el ne sugerează aceleași simțiri ; am asemănat pe poet, în această privință, cu un hipnotizator. Credem că prin aceasta am pus arta așa de sus, încît e peste putință a o pune mai sus. Am mărturisit că are o putere uriașă și am pus-o alături cu a celor ce hipnotizează ; dar oare n-are nici o însemnătate a ști ce anume va sugera hipnotizatorul ? Unul ne va sugera dorința de a face binele, de a fi morali ; altul dorința de a trăi în desfrînare. Oare nu trebuie să ne pese de ideile și de caracterul hipnotizatorului ? Nu e tot așa cu poeții ? Sugerîndu-ne simțirile lor, nu e oare de cea mai mare însemnătate a ști însușirea morală a acestor simțiri ? Și cam ce simțiri morale sunt în stare să ne sugereze unii poeți, putem vedea din următorul exemplu. Un poet francez, și poet cu talent, d-l Chevé, într-o poezie dedicată femeilor, scrie :

Femme, quel abruti, quel animal, quel âne
A voulu d'idéal nimber ton front étroit

Et détruire ton charme, en logeant sous ton crâne,
Au cerveau si léger, la science à l 'oeil froid ?
Je te veux ignorante, o, femme, et te veux bête,
Bête à manger de l'herbe, et ne comprenant rien,
N'ayant rien dans le coeur, n'ayant rien dans la tête,
Stupide comme un boeuf, soumise comme un chien.

. . . .

Que m'importe ton cocur ? Que m'importe ton âme ?
Je n'aime que ta forme, et ne veux que ta chair ! [1]

Nu ştim, zău, dacă se va găsi vrun om căruia să nu i se urce sîngele în faţă, care să nu se ruşineze văzînd atari sentimente, vrednice de un neozeelandez. Poetul nu vrea femeia nici măcar curtezană, pentru că şi curtezana poate avea cerinţi omeneşti, o vrea *„bête à manger de l'herbe"*, *„Je veux ta chair!"* De aci şi pînă la a tăia şi mînca femeile bătrîne, cum fac unele triburi sălbatice, nu-i departe!

D-l Chevé e poet cu talent, dar putea fi şi de geniu, şi în asemenea caz, ce înrîurire vătămătoare ar fi putut avea el, înzestrat fiind cu aceste simţiri şi sugerîndu-le cetitorilor! Credem că pe mulţi acest exemplu îi va pune pe gînduri.

Să ne întoarcem la Eminescu. Cum am zis, mare parte din poeziile lui sunt de dragoste. În acestea se vede simţire adîncă, admirabil exprimată. Bucuriile întîlnirei, toate durerile despărţirei, toate simţirile felurite pe cari le trezeşte în noi o dragoste fără răspuns, toată gama acestor simţiri felurite răsună în poeziile lui Eminescu, şi aceste sunete sunt dulci, melancolice, armonioase în gradul cel mai înalt. Imaginile iubirei sunt iarăşi atît de plastice, atît de artistice şi, poate mai presus de toate,

[1] Femeie, ce prost, ce dobitoc, ce măgar
A vroit fruntea-ţi îngustă să încunune cu ideal
Şi să-ţi strice farmecul, puindu-ţi sub tidvă,
Într-un creier aşa uşor ştiinţa rece ?
Femeie, te vreau să nu ştii nimic, te vreau dobitoacă;
Aşa de vită încît să paşti iarbă, să nu-nţelegi nimic,
Să nu ai nimic în inimă, să n-ai nimic în cap,
Proastă ca un bou, supusă ca un cîne.
. . . .
Ce-mi pasă de inima ta? Ce-mi pasă de sufletul tău?
Nu-ţi iubesc decît chipul, şi-mi trebuie numai trupul tău!
(n.a.).

deplin sincere: poetul simte, şi simţirile le aşterne pe hîrtie, fără a căta să facă efect, fără a se îmbrăca în simţiri pe cari nu le are. De aci atîrnă, pe de o parte, marea înrîurire ce are poetul asupra cititorilor, iar, pe de altă parte, de aici urmează lipsa părută de desfăşurare logică a sentimentelor în poeziile lui, şi chiar uneori în aceeaşi poezie. Poetul ba e trist, neîncrezător, plînge nestatornicia femeiască ; ba se aprinde, o crede pe femeie înger ; ba o blestemă, ba cade în genunchi înaintea ei ; cînd o cheamă în codrul des, unde ar putea să se iubească în voie, cînd se gîndeşte la mormînt, unde ar putea să doarmă vecinic strînşi în braţe ! Acea mare nelogică a simţirilor, la oamenii îndrăgostiţi, neconsecinţa care este în viaţa reală în poet, în inima lui, o aflăm şi în poezii. Şi ele ne farmecă aşa de mult, tocmai din pricină că exprimă simţiri adînci, sincere şi adevărate.

În una din cele dintîi poezii ale sale, *Venere şi madonă*, Eminescu blestemă pe iubita sa, pe care o credea femeie ideală :

O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surîsul blînd, vergin,
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie
Cu inima stearpă, rece, şi cu suflet de venin...

Cînd copila, în faţa acestor învinuiri, începe a plînge, poetul se aruncă în genunchi strigînd :

Plîngi copilă ? — C-o privire umedă şi rugătoare,
Poţi din nou zdrobi şi frînge apostat-inima mea ?
La picioare-ţi cad şi-ţi caut în ochi negri-adînci ca marea,
Şi sărut a tale mîne, şi-i-ntreb de poţi ierta.
Şterge-ţi ochii, nu mai plînge !...

D-l Maiorescu, în criticele sale, a găsit această trecere grabnică de la blestem la „plîngi copilă ?" plină de efect (aşa şi este), deşi cam prea calculată (părere ce ne pare greşită). Trecerea e cît se poate de firească şi de reală. Într-un moment de indignare, un om care iubeşte îşi varsă focul împotriva iubitei sale, exagerînd grozav, fiind cu desăvîrşire nedrept, învinuind-o pe iubită că nu-i o zeitate cum a crezut-o el, exagerînd în ponegrire cum exagerase înainte în idealizare ; dar iat-o că începe să plîngă, el îşi vine în fire, simte nedreptatea şi se

azvîrle la picioarele ei. E cît se poate de firesc și de sincer simțit. Această poezie cuprinde ceea ce socotim noi ca una din cele mai mari însușiri ale lui Eminescu, simțirea adîncă și sinceră. De altmintrelea, ne unim cu d-l Maiorescu în privința celorlalte observații. Ca alt exemplu putem lua minunata poezie *Despărțire*. O tipărim aici întreagă :

Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?
Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta ;
Nu floarea vestejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitărei să mă dai.
La ce simțirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?
Tot alte unde-i sună aceluiași pîrău :
La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis ?
La ce de-acu-nainte tu grija mea s-o porți ?
La ce să măsuri anii ce zboară peste morți ?
Tot una-i dacă astăzi sau mîne o să mor,
Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor,
Cînd voi să uiți norocul visat de amîndoi.
Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,
Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,
Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,
Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți —
Că te-am iubit atîta putea-vei tu să ierți ?
Cu fața spre părete mă lasă prin străini,
Să-nghețe sub pleoape a ochilor lumini,
Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt,
Au cine o să știe de unde-s, cine sunt ?
Cîntări tînguitoare prin zidurile reci,
Cerși-vor pentru mine repaosul de veci ;
Ci eu aș vrea ca unul, venind de mine-aproape,
Să-mi spuie al tău nume pe-nchisele-mi pleoape,
Apoi — de vor — m-arunce în margine de drum...
Tot îmi va fi mai bine ca-n ceasul de acum.
Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,
Dînd pulberea-mi țărînei și inima-mi la vînt...

Ci tu rămîi în floare ca luna lui april,
Cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil,
Din cît eşti de copilă să-ntinereşti mereu,
Să nu mă ştii pe mine, cum nu m-oi şti nici eu

Ce admirabilă exprimare a unui şir întreg de patimi, şi cît de nelogică poate să pară această poezie, pentru acei cari n-o vor adînci mai mult! Poetul se desparte de iubita lui şi n-are decît o rugă: să-l uite. Foarte bine, dar atunci de ce-i aduce aminte de anii trecuţi, de ce-i vorbeşte de moartea sa şi de altele? Şi cu toate acestea cît e de firesc! Un poet iubeşte o fată, o iubeşte mult, dar din nefericire trebuie să se despartă de ea.

Das ist eine alte Geschichte,
Doch immer bleibt sie noch neu.[1]

Ce simţiri felurite, adînci, dureroase vor chinui inima omului! Să o roage să rămîie e peste putinţă, mîndria-i se împotriveşte. Şi de la început înamoratul se arată mîndru şi mărinimos:

...singura mea rugă-i uitărei să mă dai.

Zice poetul şi stăruie să o convingă, ori mai bine să se convingă pe sineşi, spre a-şi alina durerea, că orice altă hotărîre ar fi absurdă. În adevăr: „La ce simţirea crudă a stinsului noroc?... La ce statornicia părerilor de rău?" şi mai ales poetul are un argument din filozofia pesimistă:

La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre şi umbra unui vis?

Argumentele sunt logice, de neînvins. Dar una zice logica, mintea rece, şi alta strigă pasiunea, patima nebună. Raţiunea zice: „Du-te" şi patima strigă: „Oh, rămîi!" Raţiunea omenească zice: „La ce statornicia părerilor de rău?", patima rupe inima prin durere şi părere de rău. Raţiunea zice: La ce

[1] Este o poveste veche,
Dar rămîne pururea nouă (Heine) (n.a.).

aducerea aminte de iubirea trecută, de *stinsul noroc?*; iar patima aminteşte iubirea trecută, parcă îi place a deschide o rană neînchisă bine; raţiunea şi simţirea omenească zic: „Dacă suferi tu, lasă cel puţin să nu sufere ea"; iar patima, blestemata patimă, strigă: „Nu, dacă sufăr eu, să sufere şi ea, să se muncească, să plîngă cu hohot, să strige de durere, astfel îmi va fi mai uşor mie". Şi această luptă năuntrică, şi această ciocnire tragică a feluritelor sentimente, patimi, raţionamente, se oglindeşte minunat în poezia citată. Poetul începe prin argumentare logică raţională: că iubita lui trebuie să-l uite, că e de prisos vreo părere de rău. Pe nesimţite însă începe să vorbească de „stinsul noroc", de anii trecuţi, amintire care trebuie să le rupă inima la amîndoi şi care se potriveşte atît de puţin cu versurile de la început. Mai departe începe a descrie un tablou groaznic, singurătatea şi moartea lui, un tablou menit a sfîşia inima iubitei şi, ca o culme a cruzimei, poetul, după ce face tabloul nefericirei lui, un tablou care ar putea să îngheţe sîngele în vinele femeiei, parcă pentru a mări contrastul, zice:

Ci tu rămîi în floare ca luna lui april,
Cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil...

Punînd aceste două imagini alături, poetul, fără poate a pricepe, zice: „Vezi, eu voi fi singur nefericit, singur voi muri, nu va fi cine să-mi închiză pleoapele, ca pe un mort mă vor arunca la marginea drumului, şi tu vei fi în floare ca luna lui april, vei zîmbi ca un copil". Ce amărăciune, ce grozavă imputare şi care se potriveşte, de bună samă, foarte puţin cu filozofia din versurile dinainte. Sunt toate acestea patimi bune? Sunt rele? Fireşte că ideale nu-s, dar sunt omeneşti, reale ca însăşi viaţa şi admirabil exprimate, desăvîrşit exprimate în poezia *Despărţire*.

Dragostei sunt consacrate cele mai simţite şi cele mai talentate din poeziile mult talentatului nostru poet. Dacă am voi să cităm, ar trebui să le tipărim mai pe toate. Ca mai bune între bune, putem numi unele pline de melancolie şi jale ca: *De cîte ori, iubito*, sonetul *Afară-i toamnă, frunza-împrăştiată, S-a dus amorul, Departe sunt de tine* şi mai ales *O, mamă, dulce mamă*; altele admirabile prin graţie şi culori vii, cum sunt *Dorinţa, Atît de fragedă, Din valurile vremei, Povestea codrului.*

Puternice şi multe sunt sentimentele şi patimele poetului, cari :

Bat la porţile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume,
Cer veşmintele vorbirei.

Şi din cauza acestei înghesuieli, poetul cîteodată n-are vreme să se îngrijească de formă, să caute ca versul să fie curgător. Versurile lui Eminescu, în adevăr, cîteodată sunt greoaie, alteori forma lasă de dorit, se vede multă muncă dar, cum am zis, pricina e mai ales mulţimea şi puterea sentimentelor cari îi frămîntă sufletul şi cari cu toatele „cer veşmintele vorbirei". Versuri curgătoare la asemenea împrejurări sunt peste putinţă şi, de altfel, nici nu s-ar mai potrivi cu starea-i sufletească, ar suna cam falş. În versurile curgătoare poate fi exprimată o stare sufletească senină, liniştită, dar nu-s la locul lor, cînd :

...inima-ţi frămîntă
Doruri vii şi patimi multe.

Fireşte însă că ar fi trebuit să se păzească de greşelile de limbă cari adesea, mai ales în poeziile cele dintîi ale lui Eminescu, lovesc neplăcut urechea. Dar în unele, toate însuşirile unui mare poet se întrunesc şi din pana lui Eminescu ies capodopere : versul muzical, rima armonioasă, imagini bogate, ades exprimate prin două-trei cuvinte, muzicalitatea limbei, potrivirea desăvîrşită a imaginilor cu simţirea şi o economie perfectă în privinţa spaţiului.

Cîteodată versurile cuprind dorinţi adînci şi chemări tînguioase, rugătoare, cari au o adevărată putere atrăgătoare, hipnotică ; aşa sunt sfîrşiturile de la aceste două sonete admirabile :

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete
Şi-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,
Copila mea cu lungi şi blonde plete ?

Cu o suflare răcoreşti suspinu-mi,
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete.
Fă un sfîrşit durerei... vin la sînu-mi.

Şi-n al doilea sonet:

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zîmbind peste-a mea faţă,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în braţe—
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Acestea sunt din cele mai geniale sonete cari există în vro literatură europeană.

Sentimentului dragostei şi analizei lui îi sunt consacrate două poeme admirabile — *Luceafărul* şi *Călin*.

În *Călin* e zugrăvită, sub forma foarte străvezie de poveste, o întîmplare din viaţa de toate zilele, o întîmplare banală. Un tînăr iubeşte o fată, şi ea îl iubeşte pe dînsul şi i se dă; pe urmă tînărul pleacă, lasă pe iubita lui. Ea se usucă de dorul lui, naşte un copil, e izgonită de părinţi, în sfîrşit îşi întîlneşte iubitul care se întoarnă de pe unde fusese şi o ia de nevastă. Nu se poate o istorie mai banală, dar tocmai atunci se arată talentul unui artist mare, cînd are a face cu asemenea teme, şi Eminescu s-a arătat mare artist. Poetul se pierde lîngă tabloul fetei adormite, lîngă creaţiunea sa şi are şi de ce. Tabloul e admirabil, demn de penelul unui mare artist din epoca Renaşterei:

După pînza de păianjen doarme fata de-mpărat;
Înecată de lumină e întinsă în crivat.
Al ei chip se zugrăveşte plin şi alb: cu ochiu-l măsuri,
Prin uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri;
Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci ş-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată.
Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăştie,
Tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie,
Şi sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Braţul ei atîrnă leneş peste marginea de pat;
De a vîrstei ei căldură fragii sînului se coc,
A ei gură-i descleştată de-a suflărei sale foc,

Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri ;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri !

În descrierea fetei care se uită în oglindă și e uimită de frumusețea sa, în cuvintele ce-și spune sieși, în cele prin cari oprește pe Călin lîngă sine, peste tot se simte gingășie și delicatețä de sentiment, și nu știu ce ironie blîndă. Fata oprește pe zburătorul Călin cu următoarele cuvinte :

„O, tu umbră pieritoare, cu adîncii, triștii ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale — nu le fie de deochi."

Acest „nu le fie de deochi" e pe atît de caracteristic, pe cît de neașteptat. Toată iubirea gingașă, dar copilărească a fetei, cît și dulcea ironie a poetului însuși sunt zugrăvite prin aceste cuvinte. În descrierea nuntei fetei cu Călin, se vede iarăși marea iubire a poetului pentru natură.

Trei pagini, mai toate, sunt pline cu o genială descriere a pădurii și a vietuitoarelor ce o locuiesc ; iar la sfîrșit pune chiar pe marele norod al fluturilor, albinelor, greierilor, bondarilor să pornească și ei nunta, alături cu nunta împărătească.

Poate unii ar fi vroit să vază aici un simbol prin care poetul a căutat să arate nimicnicia vieții și bucuriilor omenești, punînd alături nunta omenească și nunta insectelor și dovedind pentru amîndouă același interes. Nouă nu ni se pare de loc astfel. Mai curînd vedem aici o simpatie mare, largă, ce se revarsă din inima plină a poetului, deopotrivă asupra oamenilor ca și asupra naturii întregi.

Iată și cuprinsul *Luceafărului :* o fată de împărat se îndrăgostește de luceafărul din cer. În Luceafăr poetul a vrut să simbolizeze iubirea platonică, ori acele dorinți neînțelese, acele emoțiuni cari cuprind pe toți oamenii la o vîrstă hotărîtă, cînd brațele singure se deschid pentru îmbrățișare ; aceste năzuinți, naturale și totodată ideale, le-a simbolizat poetul în iubirea pentru Luceafăr ; această simbolizare, această concepție ne pare cît se poate de fericită : ea a lăsat pe poet să fie cît se poate de real și totodată să se poată feri de pornografiile cari de la o vreme încoace bîntuie literatura franceză și despre cari putem zice din toată inima, vorbind de literatura noastră : „Treacă de la ea paharul acesta !"

Fata în somn cheamă pe Luceafăr :

„O, dulce-al nopţei mele domn,
De ce nu vii tu ? Vină !

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează !"

Luceafărul o ascultă, vine la ea prefăcut în tînăr, dar atunci fata simte că nu Luceafărul, ci alte dorinţi o frămîntă, dorinţi vii ; ea îi răspunde prin următoarele versuri admirabile, pe cari le-am mai citat o dată, îi zice :

„Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort
Şi ochiul tău mă-ngheaţă.

. . . .

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine."

Luceafărul pleacă la creatorul lumei să-i ceară ca să-l facă muritor ; aici se găsesc versuri măreţe, cum sunt următoarele :

„Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb,
O oră de iubire...

Din chaos, Doamne,-am apărut,
Şi m-aş întoarce-n chaos,
Şi din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos."

Creatorul respinge ruga Luceafărului şi-l trimete îndărăt, ca să vază ce-l aşteaptă.

În vremea însă pe cînd Luceafărul cerea creatorului să-l facă muritor, un paj, copil din casa împăratului, se îndrăgosteşte de fată şi ea de dînsul.

Descrierea acestei iubiri fireşti, contrastînd cu iubirea platonică ideală, e plină de graţie, de lumină, şi iarăşi poetul a ştiut să nu fie nici banal, nici pornograf. Luceafărul, întorcîndu-se, vede următorul tablou :

Sub şirul lung de mîndri tei
Şedeau doi tineri singuri.

„O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin,
Şi negrăit de dulce ;

. . . .

Şi de asupra mea rămîi,
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea de-ntîi
Şi visul meu din urmă".

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor faţă ;
Abia un braţ pe gît i-a pus
Şi ea l-a prins în braţe.

. . . .

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii, vede
Luceafărul, şi-ncetişor
Dorinţele-i încrede :

„Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru şi în gînd,
Norocu-mi luminează !"

Se înţelege că Luceafărul nu s-a mai coborît în jos, şi, plin de mîndrie, zice :

„Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu, sau altul ?

Trăind în cercul vostru strîmt,
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

Se vede că simpatiile poetului sunt pentru Luceafăr, şi poate între Luceafăr şi poet este şi ceva comun. Nouă însă, simpli muritori, ne pare că în acest răspuns, afară de mîndrie, este şi multă amărăciune şi invidie; Luceafărul desigur ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mîndria lui ne pare că este ceva de al vulpei care, neputînd ajunge la struguri, se mîngîie cu ideea că-s acri, necopţi, stricaţi.

În orice caz, răspunsul este cu totul omenesc, cu desăvîrşire real, ca şi toată poema; pe un fond fantastic, în imagini admirabile, poetul a ţesut cele mai adevărate sentimente omeneşti.

În două articole deosebite, d-l Maiorescu şi talentatul nostru poet Vlahuţă citează ultima strofă din *Luceafărul*, dîndu-i însă alt înţeles. După domniele-lor această strofă arată mîndria poetului şi nepăsarea-i pentru ale lumii, şi au dreptate de netăgăduit.

Oricît de modest va fi fost Eminescu, dar cînd iubirea pentru femeie ori gelozia îl făcea să se compare cu alţii, nu putea să nu-şi simţă superioritatea şi să nu dispreţuiască nimicurile vieţii. Deci au dreptate, dar am şi eu dreptate.

Un sentiment omenesc nu e niciodată unilateral, ci complex şi multilateral şi cînd e bine exprimat, atunci găsim aceeaşi multilateralitate. În adevăr, prin această strofă se exprimă mai multe sentimente; altmintrelea poema toată ar fi nelogică. Cum? Luceafărul pleacă la creatorul lumei şi, nebun de iubire, îi cere să-i ia nimbul nemuririi, zeitatea lui, tot, numai să-i dea în schimb o oră de iubire şi cînd, întorcîndu-se, va afla iubirea lui luată de altul, nu cumva va simţi numai mîndrie? Aici este în parte tot acelaşi sentiment ca şi în *Satira a IV-a*, numai că acolo e mult mai puternic. Acolo, cînd poetul-luceafăr vede pe fată, de împărat ori nu, n-are a face, înconjurată de un roi de pierde-vară de felul lui Cătălin, pe Luceafărul nostru îl apucă o desperare care se manifestează într-un şir de strigări sublime de durere. Aici însă, sentimentul e mai liniştit, dar e tot de acelaşi fel, e deosebit numai în grad, sunt două variante ale „aceluiaşi cîntec vechi".

Astfel e poetul, ca artist.

Să vedem acum idealul lui despre femeie, idealul ce-şi face despre iubire. Aici, cu cea mai mare părere de rău, trebuie să spunem tot ceea ce am zis despre tendinţele sociale ale poetului : înălţimea morală şi ideală a tendinţelor lui e mai prejos decît înălţimea artistică.

Idealul social, idealul femeiei, idealul iubirii este nehotărît, neguros şi, oricum, stă mai prejos de înălţimea artistică a poetului. Poetul se indignează, se răscoală straşnic împotriva corupţiei femeiei, împotriva iubirei prefăcută în marfă, şi în privinţa aceasta nu putem decît să arătăm poetului cele mai mari simpatii, dar revolta aceasta, ca şi revolta lui în general, împotriva ticăloşiilor vieţii de azi, e negativă.

Care este însă idealul lui despre femeie, idealul despre dragoste ? O Venere cu braţe reci, cu părul lung bălai, cu forme perfecte, şi această Venere trebuie să fie blîndă, pururi fecioară ca Madona, ca un înger, şi să iubească pe poet.

Ea trebuie să fie un înger, o zeitate ; dar cari-s anume însuşirile cari o prefac în înger ? Poetul singur nu ştie şi de aceea acest ideal de „iubită" e o fantasmă după care în zadar aleargă, în zadar vrea să o cuprindă „din valurile vremii" ; la cea dintîi atingere, năluca piere, se preface un fum şi poetul plînge, sufere sincer.

Şi, în adevăr, ce stare poate fi mai tragică decît a alerga după ceva care îţi pare scump, din care ţi-ai făcut un interes vital, şi acest ceva, ca o umbră, să fugă de tine, să se evaporeze cînd vrei să-l apuci ? Poetul înţelege că femeia pe care o iubeşte este o plăsmuire a imaginaţiei sale, pe care niciodată nu o va afla.

Iată cuvintele-i amare şi pline de dor nebun :

Te duci, ş-am înţeles prea bine
Să nu mă ţin de pasul tău,
Pierdută vecinic pentru mine,
Mireasa sufletului meu.

Că te-am văzut e a mea vină
Şi vecinic n-o să mi-o mai iert,
Spăşi-voi visul de lumină,
Tinzîndu-mi dreapta în deşert.

Şi-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtînd coroană —
Unde te duci ? Cînd o să vii ?

Ori iată versurile din urmă din *Valurile vremii :*

Dar, vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci,
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu braţele în jos
In trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind :
Din valurile vremei nu pot să te coprind.

Iubita poetului e o fantasmă. Şi care e idealul lui despre dragoste, idealul vieţei ce ar vrea să petreacă împreună cu iubita ?

Acest ideal, drept vorbind, e tot aşa de fantastic şi de nenatural ca şi iubita. Iată dorinţa poetului, exprimată într-o poezie care poartă chiar numele de *Dorinţa :*

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Şi în braţele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ţi desprind din creştet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei şedea-vei,
Vom fi singuri, singurei,
Iar în păr, înfiorate,
O să-ţi cază flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braţ încet s-o culci,
Lăsînd pradă gurei mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt ;

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri...
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Aiurea poetul zice :

Hai şi noi la craiul, dragă,
Şi să fim din nou copii,
Ca norocul şi puterea
Să ne pară jucării.

Sărutări, îmbrăţişări sub flori de tei, un loc singuratic, mîngîierile iubirei, iată tot idealul poetului în această privinţă. Noi nu pricepem austeritatea sectantă, ştim că dragostea, mîngîierile iubirei sunt din cele mai puternice simţiri omeneşti ; dar fiindcă vorbim de dragoste ca de un sentiment omenesc, trebuie ca dînsa să cuprindă elemente curat omeneşti, cari o deosebesc de un sentiment analog ce-l întîlnim la o turturea sau la altă pasăre. Cari sunt dar acele sentimente ideale, înalte, sentimente morale omeneşti, ce introduce poetul în iubire ? Sărutări, îmbrăţişări în împrejurările cele mai poetice şi artistice, iată tot idealului lui Eminescu ! Şi aici se concentrează viaţa întreagă ! Lucrul este nefiresc. E nefiresc pentru că exprimările iubirei nu pot dura decît puţină vreme din viaţa omului, şi a dori să dureze toată viaţa e o copilărie. Un om care ar pune atari cereri vieţei, va fi zdrobit. Pe de altă parte, în ce se preface femeia, ce rol are ea în asemenea concepţie de iubire ? O păpuşă frumoasă ca un înger, cu părul lung bălai, care nu ştie decît să sărute şi să îmbrăţişeze, să se primble pe lac la lumina lunei ori să alerge în pădure ca un copil, într-un cuvînt o păpuşă frumoasă ca formă, menită să aţîţe nervii poetului ; iată adevăratul caracter al acestei zeităţi ce ni se arată în creaţiunile lui Eminescu. Dar fiindcă îngerul-păpuşă, tocmai din pricina însuşirei sale de păpuşă, e menit a schimba pe cei

cu cari aleargă prin pădure „ca un copil" ; pe de altă parte, o viaţă îndelungată numai în sărutări şi îmbrăţişări fiind peste putinţă, poetul sufere de această închipuire nerealizabilă şi simte nelămurit cît de nefireşti sunt cererile sale, cît de fantastice. El zice iubitei sale :

Prea mult un înger mi-ai părut
Şi prea puţin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să steie.

Ce anume înţelege el prin înger, ştim ; poetul, negreşit, simţea că ar fi trebuit să ceară de la iubire altceva decît cele ce vedea împrejur ; el protestează contra iubirei luată ca un instinct

Ce le-abate şi la paseri de vreo două ori pe an.

Dar prin ce se deosebeşte concepţia poetului de a celorlalţi ? A lui este mai poetică, a lor mai prozaică, iată tot. Citām încă o pagină din *Satira a IV-a*, pagină admirabilă, poate cea mai bună din cîte a scris el :

Ce ? Cînd luna se strecoară printre nouri, prin pustii,
Tu cu lumea ta de gînduri după ea să te aţii ?
Să aluneci pe poleiul de pe uliţele ninse,
Să priveşti prin lucii geamuri la luminile aprinse
Şi s-o vezi înconjurată de un roi de pierde-vară,
Cum zîmbeşte tuturora cu gîndirea ei uşoară ?
S-auzi zornetul de pinteni şi foşnirile de rochii,
Pe cînd ei sucesc mustaţa, iară ele fac cu ochii ?
Cînd încheie c-o privire amoroasele-nţelegeri,
Cu ridicula-ţi simţire tu la poarta ei să degeri ?
Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil,
Cînd ea-i rece şi cu toane ca şi luna lui april ?
Încleştînd a tale braţe toată mintea să ţi-o pierzi ?
De la creştet la picioare s-o admiri şi s-o dezmierzi
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Correggio,
Cînd ea-i rece şi cochetă ? Eşti ridicul, înţelege-o...
Da... visam idinioară pe acea ce m-ar iubi,
Cînd aş sta pierdut pe gînduri, peste umăr mi-ar privi,

Aş simţi-o că-i aproape, şi ar şti c-o înţeleg...
Din sărmana noastră viaţă am dura roman întreg...
N-o mai caut... Ce să caut ? E acelaşi cîntec vechi.
Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi ;
Dar organele-s sfărmate şi-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopţi izvorul sare.
P-ici, pe colo, mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai şi eu odată,
Astfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împinge tumultuoasă şi sălbatecă pe strună,
Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun !

Admirabil ! Măreţ ! Toate sentimentele căşunate de-o iubire respinsă, nesocotită, de-o iubire de sine rănită dureros ; invidia amară amestecată cu ură şi dispreţ pentru cei preferaţi ; gelozia care-l roade cu dintele ei otrăvit, indignarea împotriva celei care i-a înşelat toată nădejdea, dorinţa de a se mîngîia, ponegrind pe cea care-i nesocoteşte durerea adîncă, deznădăjduită, nebună, nemîngîiată, durerea crescută prin icoana unui trai ideal, desperarea ce umple o viaţă nimicită — toate aceste sentimente se împing tumultos în inima şi capul poetului, şi inima lui răsună cu durere, îi arde capul şi pe noi ne face să simţim şi să suferim împreună. Nimica deopotrivă cu această pagină n-a fost scris pînă acuma în limba românească. Dacă voim însă să căutăm în această pagină idealul poetului despre femeie şi iubire, vom mărturisi că idealul e departe de a fi la înălţimea artistică a poetului. El e adînc revoltat, indignat de roiul de pierde-vară, cari nu ştiu alta decît a bate din pinteni şi a-şi răsuci mustaţa ; de femeile uşoare, cari nu ştiu decît a face cu ochiul, a cocheta, a încheia amoroasele înţelegeri ; poetul e indignat de toată deşertăciunea şi corupţia iubirei în lumea aşa-zisă bună, de bonton. Dar, în schimb, care este iubirea lui, pe care o pune în contrast cu iubirea celorlalţi ? El admiră pe iubita-i : „Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Correggio".

Forme frumoase, atîta tot. *„Je ne veux que ta chair"* pare a zice „roiul de pierde-vară", răsucindu-şi mustaţa ; *„je n'aime que ta forme"* pare a răspunde poetul, împreună cu Chevé. Şi

poetului încă i se pare că înalţă astfel grozav de sus pe femeie, reducînd-o la rolul de „marmură de Paros", ori de „pînză de Correggio", la rolul de lucru de artă !

Poetul parcă nici nu simte ce sîngeroasă ocară pentru femeie se află în aceste cuvinte. Şi poetul n-a înţeles că, dacă femeia e cochetă şi uşoară, apoi vina este că se potriveşte prea mult idealului ce şi-a creat el însuşi, ideal numai de sărutări şi îmbrăţişări, ba prin codri, ba pe mare. O femeie ai cărei creieri sunt munciţi de gînduri multe şi vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse şi grele ale vieţei omeneşti, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumei, care ştie să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieţei omeneşti, care ştie şi să iubească lucrurile vrednice de iubire, şi să le urască pe cele cărora li se cuvine dispreţul ; o femeie tovarăşă, pe viaţă şi pe moarte, a bărbatului ; o femeie care ştie să ţie sus, împreună cu dînsul, steagul pe care-s scrise cele mai înalte cerinţi ale viitorului omenirei, care va şti să înalţe acest steag şi să-l poarte singură la nevoie, care va şti să sugereze în copii cele mai înalte virtuţi cetăţeneşti ; o femeie care să ştie a munci şi a se lupta, a da piept cu nenorocirile vieţei ; o femeie care ştie să trăiască, dar ştie şi să moară, femeia-erou într-un cuvînt, o astfel de femeie nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu !

Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeţii viitorului.

Acuma, cîteva vorbe încă în privinţa înrîurirei literaturei germane asupra lui Eminescu — şi mai ales a lui Lenau, despre care acum în urmă am auzit vorbindu-se mai mult. Că literatura germană a trebuit să aibă mare influenţă asupra lui Eminescu, adept al filozofiei germane, nu mai încape îndoială. Şi chiar dacă n-am cunoaşte schiţa biografică a lui Caragiale, am putea spune cu siguranţă că spiritul adînc idealist şi larg umanitar al lui Schiller trebuia să-l îmbete. Dar Eminescu e prea personal, e o individualitate prea puternică, de aceea tot ce-a primit dinafară a prelucrat cu desăvîrşire şi, manifestîndu-se în formă poetică, se manifesta ca o creaţiune proprie, eminesciană. Dintre toţi poeţii, simţim cîteodată influenţa lui Heine, mai ales în *Călin ;* cîteodată, în loc de a unui poet german se simte influenţa, ori mai bine înrudirea cu Alfred de Musset, poet francez. În orice caz, ar fi foarte greu de hotărît care poet a avut mai mare înrîurire asupra lui ; dar lucru sigur este că

Lenau n-a avut nici una — e sigur că geniul lui Lenau e cu totul deosebit de al lui Eminescu.

Am zis că fondul prim al caracterului lui Eminescu e idealismul şi naturalismul antic păgîn, şi că pe acest fond s-a altoit pesimismul german. La Lenau însă, chiar fondul prim e sombru, dureros, sectant-creştin, mistic. Din poema lui *Savonarola*, alăturea cu vederi înalte, iese un suflu de intoleranţă, de sectantism, de renunţare creştinească. Geniala sa poemă *Albigenser* e plină de vederi înalte, de sentimente mari şi nobile. Are însă un fond groaznic de sombru şi de dureros, foarte potrivit pentru descrierea sălbăticiilor ce-au însoţit distrugerea albigenţilor, dar de loc asemănător cu geniul lui Eminescu. Să ne aducem numai aminte de capitolul *Der Rosenkranz* — cununa de trandafiri — unde contele Simon trimete ereticului conte de Foix o coroană grozavă, alcătuită dintr-o sută de eretici legaţi împreună şi cărora călăii le-au scos amîndoi ochii. Pentru a caracteriza pe Lenau în privinţa cîntărei iubirei pentru femeie, credem că ajunge să spunem că din poema *Faust*, scrisă de el, a scos pe Margareta : Faust al lui Lenau n-are Margaretă ! Cît despre zugrăvirea naturei, va ajunge să citām o poezie foarte caracteristică, *Hypochonder's Mondlied* [1], plină de blesteme ca următoarele, împotriva lunei :

Lasst ihr den Mond in's Brautbett scheinen,
Ist euer künftig Kind bedroht,
Denn viele Stunden wird es weinen
Und wünschen wird es sich den Todt.
Und bei Banditen geht die Kunde,
Ein Dolch gewetzt in Mondenschein
Sticht eine ewig stumme Wunde,
Trifft mittendurch in's Herz hinein. [2]

[1] *Cîntecul de lună al unui ipohondru* (n.a.).

[2] Dacă lăsaţi luna să lumineze în patul de nuntă,
Viitorul vostru copil e ameninţat,
Căci va plînge multe ceasuri
Şi moartea îşi va dori.
Şi la hoţi merge vestea —
Un pumnal ascuţit la lumina lunei
Face o rană mută pe veci
Nimereşte drept în inimă (n.a.).

Cred că e de prisos să mai stăruim asupra deosebirei dintre geniul lui Lenau şi al lui Eminescu : caracterul prim şi intim al poeziei lui Eminescu e naturalismul, un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică ; pe cînd caracterul prim şi intim al poeziei lui Lenau e spiritualismul, romantismul, aşa cum s-a manifestat în poezia din vîrsta de mijloc. Mai mare deosebire cred că nu se poate. Gazetele germane, cari, vestind moartea lui Eminescu, l-au caracterizat ca „Lenau al ţărei româneşti", au înşelat opinia publică literară germană, ori ele singure au fost înşelate. Ceea ce face pe mulţi a numi pe Eminescu Lenau al României e trista lor viaţă asemănătoare, ori, mai bine, acelaşi sfîrşit tragic al amîndurora. Într-o zi, doctorul, director al casei de nebuni din Viena, unde era închis poetul Nikolaus Niembsch [1] Lenau, a auzit un plîns amar venind din celula lui, şi, intrînd acolo iute, aflã pe poet plîngînd amar şi repetînd mereu : *„Der arme Niembsch ist sehr unglücklich"*. [2] De cîte ori n-o fi repetat şi nefericitul nostru poet, în casa din strada Plantelor, aceeaşi frază : „Bietul Eminescu e tare nenorocit". Sfîrşitul tragic, asemănător la amîndoi poeţii, a făcut pe unii să creadă că şi operele lor sunt asemenea.

[1] Niembsch e adevăratul nume de familie al lui Lenau (n.a.).
[2] „Bietul Niembsch e foarte nenorocit" (n.a.).

A. VLAHUȚĂ

A. Vlahuță a scris două volume mici, unul de nuvele și altul de poezii. Cantitatea scrierilor sale e mică, dar, în puținul cît a scris, a putut da întrucîtva măsura talentului său, un talent incontestabil distins. În cele ce a scris s-a arătat individualitatea sa artistică. Deci analiza scrierilor lui Vlahuță se impune.

Dacă articolul nostru despre Eminescu e numai un fragment critic, deși despre dînsul se poate da judecata definitivă, cu atît mai mult va fi un fragment articolul acesta despre Vlahuță.

Am zis aiurea că A. Vlahuță e decepționist. Să vedem care e înțelesul și cari sunt cauzele decepționismului lui?

Din durerile lumei e titlul celei dintîi și celei mai însemnate din nuvelele sale. Un titlu foarte caracteristic și care te pune pe gînduri. Se potrivește oare titlul cu conținutul nuvelei? Nu numai că se potrivește foarte bine, dar e de mirare că autorul n-a dat acest titlu volumului întreg.

În adevăr: iată-l, în nuvela întîia, pe sărmanul Radu Munteanu, tînăr, talentat, om cult, cum moare în chinuri în coliba săracă de la țară, lăsînd fără nici un ajutor pe nenorocita și bătrîna lui mamă, care cade jos lîngă cadavrul lui „mugind ca o vită înjunghiată". Iată mai departe doi copii ai unui flașnetar italian *(De-a baba oarba)*, săraci, orfani și străini, pierduți într-un oraș mare ca Bucureștii, flămînzi, goi, tremurînd, cum se înghesuie unul lîngă altul ca să se încălzească, „mititeii de ei". Iată cătunul *(Amintiri)* trist și

părăsit, numai cîteva colibe ; în una sta zăcînd moş Simion, aşteptînd, cu sicriul pregătit de zece ani, pe izbăvitoarea tuturor durerilor, moartea ; şi această moarte, într-un acces de beţie şi turbare i-o dă însuşi fiul lui : „Un topor repezit, şi ţeasta trosni sfărîmată". Priviţi pe tînăra şi frumoasa călugăriţă *(Epraxia)* cum se zbuciumă şi se istoveşte şi moare ofticoasă, din pricină că toate cerinţile naturale ale trupului ei sunt călcate în picioare. Iată un fiu nenorocit *(Vişan)* care într-un moment de turbare împuşcă pe mama sa, e osîndit la muncă silnică şi-i împuşcat la rîndul său de păzitor. Iată durerile, adevăratele dureri ale lumei. În tot volumul nu e o singură notă mai veselă. Şi tot melancolic, sombru şi dureros e conţinutul volumului de poezii.

La Eminescu se simte cîteodată o notă veselă, se simte un zîmbet pe faţa poetului. Aşa, de pildă, în *Călin,* în *Cupidon,* ori în scena dintîi din *Luceafăr.* Vlahuţă rămîne serios şi trist totdeauna, acesta e tonul general şi neschimbăcios al talentului său. În nuvele, unde simţimîntul autorului se exprimă mai mult indirect, el s-a arătat prin alegerea temelor, prin zugrăvirea mai ales a durerei. În poeziile lirice însă, poetul expune simţimîntele lui proprii de-a dreptul. Şi aceste simţiminte sunt adînc dureroase :

Viforoasă mi-e viaţa, şi deşartă, şi amară.
Ce trudit mă simt sub cruda suferinţilor povară !
Mi-i greu capul, ca de-o noapte, lungă, dusă-ntr-o orgie,
Parc-aş fi d-un veac pe lume... O paragină pustie...
Spulberatu-mi-s-a pîn' şi scrumul visurilor mele.
Ş-acum gîndurile toate, ca de plumb, mi le simt grele.
Mi-a rămas inima rece şi-mpietrită de durere...

Şi în altă poezie, *Melancolia :*

Bietele gînduri şi-au ars aripele-n para durerii ;
Grele îmi par, ca de plumb, în vîlva atîtor mizerii.
Un întuneric adînc, şi-un frig, ca de moarte, m-apucă...

Şi din toate iluziile şi visurile, ceea ce mai simte, ceea ce-i rămîne e :

Silă de ziua de azi şi teamă de ziua de mîne.

Şi cînd ai iluzii sfărîmate, cînd, în vîlva atîtor mizerii, un frig ca de moarte te apucă, desigur numai durere vei vedea împrejuru-ţi şi, dacă eşti artist, numai durere, ori, cel puţin, mai ales durere vei zugrăvi. Dar de unde vine această durere, care e pricina că s-a spulberat pînă şi scrumul visurilor poetului? Cauzele sunt mizeriile vieţei. Şi nu e de mirare să-ţi simţi inima împietrită de durere; mirare ar fi dacă tu, om bun, blînd, cinstit, le-ai simţi altmintrelea „în vîlva atîtor mizerii". Una din pricinele decepţionismului exprimat în micul volum de poezii e poziţia artei în societatea de azi. Intr-o societate unde toţi aleargă după cîştig, după prozaicul ban, unde lupta pentru trai e atît de grea, desigur interesul pentru artă nu va fi aşa de mare după cum ar dori artistul, care-şi pune tot sufletul în producţiunea sa.

Dar nu numai poziţiunea artei, ci şi a artistului e nefericită, umilită peste măsură, dacă artistul e sărac. Aceasta e ideea centrală în frumoasa satiră *Linişte*. În volumul de nuvele găsim una, cea mai mare şi cea mai importantă, *Din durerile lumei*, care pare scrisă înadins pe tema decepţionismului. Eroul nuvelei, Radu Munteanu, un tînăr cinstit, *poet*, ajunge decepţionist, e distrus de mediul social modern. Cauzele decepţionismului lui Radu Munteanu sunt pentru noi cu atît mai interesante, cu cît Radu Munteanu e *poet* şi el, cu cît oarecare asemănare între Radu şi poetul însuşi e vădită. Iată cîteva citaţii mici; ele arată cauzele cari au distrus şi viaţa şi iluziile tînărului Radu Munteanu.

„El era iubit de camarazii lui, şi mulţi prietini din şcoală l-au ajutat, care cu ce-au putut. Dar s-au găsit şi de aceia cari să-şi bată joc de sărăcia lui şi să-şi vîre degetele, rîzînd, prin spărturile hainei lui vechi, cu mînicile scurte, care abia-l mai încăpea, şi prin care viforul şuiera a batjocură şi-a deznădăjduire pe vreme de iarnă.

Şi toate umilinţile, pe cari el le primea c-un zîmbet silit şi dureros, izbeau greu şi adînc, ca nişte tăişuri de topor, în această natură blajină, de-o mîndrie stăpînită şi îngăduitoare, care-şi închidea durerile şi şi le strivea în ascuns, c-o putere neobicinuită la vîrsta aceea" (pag. 18).

„Pentru oamenii săraci şi expuşi fatal umilinţilor, natura ar fi trebuit să-şi croiască un sistem nervos mai din topor, mai... a nesimţire, ceva... aşa cum e la animale şi la mulţi

oameni bogaţi. Aşa se gîndea adeseori Radu, care înghiţea toate brutalităţile popei, năbuşindu-şi în piept mînia şi ura ce-l zugruma..." (pag. 14).

„Spiritul lui de observare, îndreptat pururea şi prea de timpuriu asupra celor ce se petreceau în lume, îl făcu să înţeleagă cît e de greu să războţi şi să ajungi a însemna ceva între ai tăi, cînd eşti atît de sărac şi cînd ai nenorocirea de a fi mai deştept, mai cinstit şi mai simţitor decît alţii." (pag. 20)

Cum vedem, A. Vlahuţă, ca şi Eminescu, îşi dă bine socoteală ori, poate mai bine zis, simte foarte bine cauzele decepţionismului, cauzele aşa-numitei boale a veacului, la poeţi şi nepoeţi. Cred că aveam deci dreptate cînd am zis în articolul *Decepţionismul în literatura română*, că pricina decepţionismului la noi, ca şi aiurea, trebuie căutată într-un complex de cauze cari se află în mediul social ori, cum ne-am exprimat mai sus, „în întocmirea socială burgheză modernă".

Concepţiunea poetică a lui Vlahuţă e mult mai puţin vastă decît a lui Eminescu, şi multe chestii filozofice ori sociale nu sunt atinse ori, poate ar fi mai drept a zice, nu sunt *încă* atinse de A. Vlahuţă. Aşa, decepţionismul lui Vlahuţă nu şi-a găsit formulare filozofică, pe cînd pesimismul lui Eminescu şi-a aflat-o în schopenhauerianism şi în budism. De aceea nici nu s-ar potrivi cuvîntul de pesimist lui Vlahuţă, de aceea vom întrebuinţa cuvîntul care, după cum am zis mai înainte, ne pare mult mai potrivit: decepţionist. Asemenea Vlahuţă n-a atins de loc chestia idealului social, şi despre el deci n-am putea spune că îşi are idealul în trecut.

Vlahuţă simte toate mizeriile vieţei moderne şi-şi exprimă acest simţimînt dureros; numai din cînd în cînd auzi cuvîntul că aceste dureri şi mizerii nu sunt numai însuşirile vremei noastre, ci „născutu-s-au cu lumea, cu lumea vor pieri!" Aceasta nu e însă expresiunea unei sisteme filozofice a desperărei ca la Leopardi, ci mai curînd generalizarea unei simţiri subiective. Se ştie în adevăr că, dacă suntem veseli, ne pare toată lumea veselă, ne pare că şi luna luminează mai dulce; cînd însă suntem trişti, cuprinşi de durere, vedem această durere în toţi, pare că şi natura plînge cu noi. Durerea ce o simţim ne pare că a fost, este şi va fi vecinică. La Vlahuţă e tocmai generalizarea acestui sentiment subiec-

tiv. Dacă însă lui Vlahuţă îi lipseşte o sistemă filozofică, asta nu vrea să zică că n-are poezii cari ating, exprimă idei înalte, de interes general şi de interes filozofic. Le are, şi încă foarte frumoase. Iată, de pildă, una, intitulată *Cugetări*.

Zbuciumul vieţei, alergarea după noroc, care se mîntuie cu moarte, lupta neîntreruptă cu condiţiunile vieţei, e admirabil reprezentată, plasticizată prin o mare fără început şi fără sfîrşit, fără cărări, unde omul într-o luntre şubredă, purtat de vînturi, lovit de stînci, vîsleşte tot înainte. Încotro ? Cine ar putea să ne spuie ? Vîsleşte pînă ce valul mărei îl îngroapă. Şi apoi ? Şi apoi... cine ar putea să răspundă ?

Vîslaş, ce-aleargă, împins în zare
De oarba sete a fericirii,
Pe cîmp de ape fără cărare,
Omul e pururi prad-amăgirii.

. . . .

Şi cînd viaţa abia-i o rază,
Atît de slabă şi trecătoare,
Cînd ştie bine că-naintează
Înspre-a peirei de veci vîltoare,

De ce vîsleşte şi se răpede,
Cu-atîta pripă şi nerăbdare,
Dup-o nălucă de foc, ce-o vede
Fugind în noapte-i, din zare-n zare ?

. . . .

Unde mă duceţi, visuri deşarte ?

. . . .

Unde-s acele limanuri sfinte,
Chinul amarnic să mi-l omoare ?...
— *Mai înainte !* — *Mai înainte !*
Îi şoptesc glasuri amăgitoare ;

Şi omul trece pe-ntinsa mare,
Cu valuri repezi şi ape-adînci,
Călător, vecinic în nerăbdare,
Împins de vînturi, lovit de stînci.

Tîrziu, cînd simte că e aproape
Clipa, în care valul, sub dînsul
Să se desfacă şi să-l îngroape,
Se uită-n urmă, şi-l umple plînsul;

Căci tot trecutu-i pare-o comoară
De fericire, rămasă-n drum,
Pîn' şi durerea-i de-odinioară,
Plină de farmec o vede-acum.

. . . .

Gîndu-i adoarme în nemişcare,
Ochii s-acopăr, stinşi, sub pleoape —
A nefiinţei eternă mare
Valu-şi desface ca să-l îngroape.

Poate cam prea lungă (noi am citat o parte), dar admirabilă poezie. Cît de măreaţă, de înfiorătoare e moartea din strofa din urmă! Cît de jalnic de adevărată e această imagine plastică a clipei din urmă, a morţei care se apropie! Vîslaşul în mijlocul mării nemărginite, mare fără de început şi fără de sfîrşit, simte că a venit vremea cînd va fi îngropat în marea nefiinţei eterne şi atuncea se întoarce şi priveşte înapoi, la lungul drum străbătut, şi un dor, un dor nebun de viaţă îl apucă, încît şi durerile trecute îi par pline de farmec. Adevărat, foarte adevărat. Dar e oare adevărat acest simţimînt pentru toţi oamenii? Şi, mai ales, e oare acest simţimînt comun tuturor poeţilor, îndeosebi poeţilor decepţionişti, pesimişti? Nu aceleaşi simţiminte despre moarte le vom găsi şi la nobilul Leopardi, care într-însa vedea sora bună a iubirei, care îşi reprezenta moartea prin o fecioară frumoasă, pe al cărei piept, el, nefericitul poet, îşi va culca nobilul său cap, pentru veşnica odihnă:

Solo aspettar sereno,
Quel dì, ch'io pieghi addormentato il volto
Nel tuo virgineo seno. [1]

---

[1] Singur să aştept senin
Acea zi cînd să-mi plec în adorare faţa
Pe sînul tău feciorelnic (it.).

Dar simţimîntul enormei majorităţi a oamenilor este acela pe care ni-l arată Vlahuţă, şi acesta e simţimîntul său propriu. Simţimîntul său propriu ni l-a zugrăvit poetul, descriind iubirea de viaţă, frica de moarte. În altă poezie, poetul vorbeşte iarăşi de această dorinţă de viaţă. Vorbim de poezia *Din prag*. Cînd idealistul, nobilul prinţ al Danemarcei, lipsit de energia şi voinţa tare cari se cer în lupta pentru trai, a dat piept cu mizeriile vieţei, descurajat spune această frază rămasă clasică :

„*To be, or not to be? That is the question.*" A fi, ori a nu fi ? Iată întrebarea. Şi de atunci cîţi oameni şi cîţi poeţi artişti nu şi-au pus-o ? Între aceştia sunt şi poeţii noştri Eminescu şi Vlahuţă. Întrebarea poate fi pusă în două feluri : din punctul de vedere general pentru omenire şi din punctul de vedere special — pentru sine. Noi am văzut cum Eminescu îşi pune această întrebare, dintr-un punct de vedere general, în *Mortua est*. Eminescu are însă şi altă poezie, despre care n-am vorbit, şi unde această groaznică întrebare e pusă din punctul de vedere al său propriu, şi anume în poezia *Se bate miezul nopţii*... E stranie această poezie. Numai şase versuri, şi foarte confuze. Şi cu toate acestea, poezia e minunat de frumoasă, şi cugetînd mai mult, vedem că nici greşeli nu are, că e adevărat şi admirabil exprimată o stare sufletească. E vorba de acea stare cînd dorinţa de viaţă şi ideea de moarte sunt mai tot atîta de tari, aşa că, puse în talerile cumpenei, atîrnă deopotrivă. Dorinţa de viaţă şi dorinţa de moarte se neutralizează una prin alta. Asemenea stare psihologică nici nu poate să fie lămurită. În atare stare sufletească se înţelege că nu poate fi vorba de raţionamente, de argumentări, ca la Hamlet ; nu poate fi, de asemenea, vorba de izbucniri de sentimente felurite, cînd toate puterile sufleteşti sunt neutralizate. Pentru o aşa stare psihologică e cît se poate de potrivită poezia lui Eminescu.

Vlahuţă şi-a pus aceeaşi întrebare, dar într-o poezie de patru feţe, plină de raţionamente, de argumentări, de sentimente felurite. La început acest lux de argumentare pare o greşeală fundamentală : cînd omul a ajuns la ideea sinuciderei, nu mai raţionează patru pagine. Dar aşa s-ar părea numai deocamdată ; cugetînd mai bine, vedem ce adevăr se

ascunde în această poezie şi cît e de naturală. *Din prag* ne înfăţişează altă stare sufletească decît a lui Eminescu, de aceea este şi descrierea cu totul alta. Vlahuţă ne zugrăveşte lupta între dorinţa de a trăi şi cea de a muri. Dorinţa întîia însă e mult mai tare, de aceea e foarte natural ca la ivirea ideii de moarte, toate puterile vii ale sufletului să înceapă a protesta: e foarte natural să se ridice o furtună întreagă în sufletul omului. Poezia ori monologul (pentru că *Din prag* ar putea fi numită un monolog în versuri) se începe prin o protestare la cea dintîi ivire a ideei de moarte, de sinucidere:

O, dar e mişelnic lucru singur zilele să-ţi curmi!

Bineînţeles, acest argument nu e destul de puternic, destul de doveditor pentru un suflet bătut de gînduri, apăsat de dureri, şi, pe nesimţite, duhul morţei începe să-l ademenească:

Înţeleg, împărăţia ta, cu vecinica-i odihnă,
Este singura-mi scăpare. — O să fiu acolo-n tihnă:
Nici urît, nici dor, nici cobea neprielnicilor gînduri...

. . . .

Şi-o să dorm în întuneric şi în linişte eternă.
N-o să-mi pese — căpătîiul de-mi va fi pietroi ori pernă.

Şi aşa mai departe, un şir întreg de argumentări ca acestea, şi altele cari pledează pentru moarte, odihna de veci: dar pe toate le nimiceşte un formidabil sentiment contrariu:

Însă, uite, mă-nspăimîntă întunericul de veci,
Nentreruperea acestei linişti împietrite, reci.
Să nu mai revin în viaţă, niciodată?... niciodată?...
O,-i grozavă vorba asta!... Limbă nemaidezgheţată,
Humă, nemaiîncălzită de simţiri şi de idei!
Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei...

În aceste admirabile şi energice versuri, poetul a exprimat cea mai mare, cea mai puternică groază a timpului

nostru împotriva morţei. Hamlet găseşte alt argument hotărîtor :

> *To die — to sleep ;*
> *To sleep ! perchance to dream : — ay, there's the rub —*
> *For in that sleep of death what dreams may come.* [1]

„În acest somn al morţei, ce visuri vom avea" ; ce fel de viaţă e viaţa de dincolo, de unde nu se întoarnă nici un călător *(no traveller returns)?* Viaţa după moarte, iată ce înspăimînta pe oamenii din vremea lui Shakespeare ; astăzi însă, cînd nu mai credem în acea viaţă de apoi, ceea ce poate înspăimînta, ceea ce ne doboară mintea în faţa morţei, e acel „niciodată", de care ne vorbeşte poetul nostru. Să mori, să nu mai vii îndărăt niciodată ! Dar ce este acest „niciodată" ? Cum aşa, niciodată ? Să nu mai vii îndărăt o mie de ani, un milion, un miliard, miliarde de miliarde de ani, atîţia ani cîţi vor putea fi exprimaţi printr-un şir de cifre, a căruia lungime ar fi de la pămînt pînă la soarele strălucitor, dar... niciodată ? Pare că ai căzut într-o prăpastie, unde e întuneric beznă şi te duci, te duci, şi niciodată nu atingi fundul. Repetăm : acest sentiment modern de groază în faţa morţei e admirabil exprimat prin versul ce-am citat mai sus :

> Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei.

Dar, oricît de convingător ar fi acest argument, el nu poate să nimicească toate sentimentele dureroase cari vorbesc pentru moarte.

Întîiul argument care a pledat pentru ea e că moartea are bunătăţile ei, dîndu-ţi odihna, iar răutăţile ei nu sunt răutăţi, pentru că nu le simţi. Dar după îngrozitorul „niciodată", care a făcut să cază jos talerul cumpenei în care era viaţa şi să se ridice sus de tot celălalt, în care era moartea, trebuie un alt argument şi mai puternic, alte sentimente, cari să atîrne greu în cumpănă, spre a o face să se

[1] Să mori, să dormi ;
Să dormi : cu vise, poate ;-aci e-aci ;
Căci visele din somnul morţii...
(trad. de Vladimir Streinu).

piere înspre moarte. Acesta este argumentul că nici nu poți să trăiești apăsat de atîtea mizerii, de atîtea dureri. Iată cum e exprimat acest sentiment, în versuri energice :

> Viforoasă mi-e viața, și deșartă, și amară.

Și altele, pe cari nu le-am citat, cum e :

> Aș voi să nu-mi întrebe nimeni cugetul și plînsu-mi.
> Ca un vînt printre ruine — simt că-mi vijie-ntre tîmple...
> E-ntunerec și cenușă...

Aceste sentimente cad ca bucăți de plumb în talerul cumpenei, strigă tare : trebuie să mori, n-ai cum să trăiești, n-ai pentru ce să trăiești ! Care argument ar fi destul de tare ca să distrugă aste dureroase sentimente, cînd argumentul cel mai tare cu putință, „niciodată", n-a putut să le stea împotrivă ? Logică e sinuciderea, distrugerea vieței încărcată cu dureri ; dar acuma se ridică alte sentimente nelogice, lipsite de argumentare, dar adînc adevărate, anume, simțul de conservare, iubirea de trai, iubirea instinctivă pentru viață. Pare că simțind primejdia, ele se azvîrl cu tărie, c-o sălbatică putere în cumpănă. Iată cum strigă, tremurînd de mînie și de frică, instinctul de conservare, energia vieței :

> A, e negrăit de lesne să-ți răpezi un glonț în creier...
> Dar pe cer scînteie luna, dar în iarbă cînt-un greier,
> E-o mișcare, e un farmec care-n veci nu se mai curmă...
> Și cînd te întorci și cugeți, lung privind ce lași în urmă,
> Simți că nu-i chip să te saturi, c-a trăi i-o fericire.
> Primești orice suferință — dar eterna nesimțire,
> Nu. — Durerea are-un capăt. — Moartea-ți zice : Niciodată.
> Altă viață ?... altă lume ?... i-o poveste minunată,
> Însă ca să-i dea crezare, în veci mintea-mi n-o să poată.
> *Eu o lacrimă de-aicea nu mi-aș da-o pentru toată*
> *Nesfîrșita fericire din viața de apoi.*

Și versul din urmă :

> Înaintea morții mele — moartea dragostei de viață.

Admirabil de adevărat. Ceea ce hotărăşte pe omul care îşi pune întrebarea „a fi ori a nu fi", să dea răspunsul afirmativ : „a fi", pe Hamlet, ca pe oricare altul, nu e cutare ori cutare argument, nu e „visul după moarte", nu e groaznicul „niciodată", ci toată energia vieţei, toate sentimentele de cari nu poţi să te saturi, e dragostea de viaţă. Cu aceste simţiminte ne naştem, ele sunt în sîngele şi nervii noştri, ele sunt grămădite de sute de generaţii cari au fost înaintea noastră, şi moştenite de la ele. Poezia *Din prag* e cam lungă, sunt unele versuri cari ar putea să lipsească, fără a pricinui vreun neajuns pentru fondul emoţional, pentru cuprinsul poeziei, dar analiza sentimentelor multiple şi argumentările, urmări logice ale lor, e făcută foarte bine în poezie. În această poezie, Vlahuţă arată că este în adevăr, cum vom vedea şi mai bine de acuma înainte, un poet psiholog.

Dar se vede şi altceva în această poezie : ea caracterizează ceea ce am numit fondul prim al poetului. Fondul prim al lui Vlahuţă, ca şi al lui Eminescu, nu e nici pesimist, nici decepţionist, ci mai curînd optimist. Fondul prim arată o iubire de viaţă, o tendinţă egoistă, dar naturală, de a trăi şi de a se bucura de toate bunătăţile vieţei. Şi pe acest fond de optimism s-a altoit decepţionismul lui, datorit, cum am spus, complexului întreg al vieţei sociale. Vorbind despre creaţiunea lui Vlahuţă, din punctul de vedere al ideilor şi al sentimentelor ce cuprinde, n-am putea să trecem cu vederea poezia *Dormi în pace,* în multe privinţi cea mai bună din cîte a scris poetul nostru. În ea găsim exprimată concepţia şi sentimentele religioase. Această concepţie şi aceste sentimente sunt însă deiste, creştino-deiste. Acest lucru va face pe unii din cititorii noştri să zîmbească : şi în adevăr, concepţia filozofică propriu-zisă a poeziei e aproape naivă. Dacă această concepţie înfăţişează credinţa poetului însuşi în unul din stadiile dezvoltării sale, ori dacă a vroit să zugrăvească în general sentimentele unui om religios, concepţia ca atare tot naivă rămîne. Se înţelege că Dumnezeu n-a făcut pe oameni după chipul şi asemănarea sa ; dar oamenii l-au făcut pe Dumnezeu după chipul şi asemănarea lor, dîndu-i însuşirile lor, mai exagerate, bineînţeles, concentrînd într-însul toate însuşirile şi cerinţile morale, idealul lor

moral. Acesta e de altmintrelea un adevăr acuma prea cunoscut, aproape banal. De obicei însă nu se ia în samă că Dumnezeu nu numai că e făcut după chipul şi asemănarea oamenilor, dar fiecare om religios în parte îşi închipuie pe Dumnezeu după chipul său : *„In seinen Göttern mahlt sich der Mensch"*.[1] Omul îşi concentrează în Dumnezeu idealul său şi cerinţele sale de dreptate, simpatie şi armonie universală. Şi cum morala şi cerinţile morale ale oamenilor nu se aseamănă, ba chiar sunt foarte felurite, nu seamănă nici dumnezeii lor. Aici se vede dară limpede, cît de mult poate să exprime poetul, exprimînd pe Dumnezeul său. Tema poeziei cred că o cunosc toţi cititorii noştri. Poetul e la mormîntul iubitei sale, şi iată ce gînduri îi vin, „Cînd de-a crucei muche rece îmi lipesc tîmpla fierbinte" :

Cîteodată, stînd aicea, la mormîntul tău, îmi vine
Ca o furie nebună. Şi-aş voi atunci, aproape,
Faţă-n faţă, colea, lîngă piatra astei triste groape,
Să mi descind-acela, care, cu puternica lui dreaptă,
Lumile le cîrmuieşte şi-n văzduh aştrii îndreaptă,
Şi eu, viermele din tină,
Să-i cer astfel socoteală — lui, izvorul de lumină :
Doamne, dacă nu se mişcă nici un pai de pe pămînt
Fără ştirea şi voinţa ta, şi dac-al tău cuvînt
Este singura poruncă, cărei toate se supun ; —
Dacă tu eşti drept, puternic şi nemărginit de bun,
Spune, pentru ce adesea lovitura ta-i nedreaptă ?
Pentru ce ne surpi credinţa-n judecata ta-nţeleaptă ?
De ce — fulger — cazi pe-un templu, spinteci bolta ta sfinţită,
Şi în ţănduri crăpi icoana Maicii Domnului trăsnită ?
De ce-aşterni omătul iernei peste floarea lui april,
Ş un linţoliu pe obrazul visătorului copil ?
Pentru ce iai două inimi, căror *tată* zici că eşti,
Şi, topindu-le în focul tinereţei, le urseşti
Dor cu dor să-şi împletească, prinse-n dragoste nebună,
Şi cînd se iubesc mai dulce şi-şi fac visuri împreună,
Din senin îţi vine-o toană : zvîrli ţărînă peste una,
Iar pe cea stingheră — neagra jale pentru totdeauna !

. . . .

[1] „Omul se zugrăveşte în zeii săi" (Schiller) (n.a.).

Ceea ce se exprimă, ceea ce s-a dezvelit în aceste magnifice versuri, tremurînd de emoţiune, de viaţă, e cerinţa intimă a naturei poetului, cerinţa de dreptate, de bunătate, de iubire, de simpatie, de armonie universală. Aceste cerinţi, proprii intimei naturi a poetului, sunt concentrate într-un Dumnezeu din cer, iar cînd aceste simţimînte sunt lovite de realitate, poetul se revoltă. Strigătul de revoltă şi de durere, care se simte în aceste admirabile versuri, e rezultatul dizarmoniei între cerinţele ideale şi morale ale naturei poetului şi între realitatea lucrurilor. Dar cerinţele ideale şi morale nu sunt unicul element al credinţei, al religiunei, este altul care, după Feuerbach, e chiar esenţialul factor în producerea simţimîntelor religioase: acesta e *frica, teama.* Frica de necunoscut, de imensitatea misterioasă care ne înconjoară. Şi acest simţimînt de frică face pe poet să zică: „Doamne, iartă-i pe aceia" etc. Mai bine încă e arătat sentimentul de revoltă înăbuşit de frică mai departe. Poetul stă la sicriul iubitei sale moarte, care:

Işi da duhul, liniştită, ca un mesia pe cruce,
Am simţit atuncea, Doamne, că din sufletu-mi se duce
Pîn' şi drojdia credinţii ce-o purtam fiinţii tale.
Şi mi-am zis: — Desigur, pasul, pe-a vieţii noastre cale
Nimeni alt nu ni-l îndreaptă: dumnezei — ne suntem noi.
Lumea asta,-mbătrînită în mizerii şi nevoi,
Singură se cîrmuieşte.

Aceste gînduri rele dispar, însă, cînd poetul iese sub minunata boltă înstelată a nopţei, şi psihologiceşte e perfect adevărată această trecere de la rebeliune la credinţă, la un om care n-are o concepţie filozofică mai modernă, mai ştiinţifică.

În odaie e chipul galben din sicriu, dovadă atît de dureros de vădită a dizarmoniei care aţîţă rebeliunea poetului; dar afară, singur, noaptea, în faţa imensului necunoscut, trebuie să se manifesteze elementul cellalt, frica, teama care face pe poet să zică:

...E cu putinţă să fim tot dintr-o bucată!
Eu clipa de lut, şi dînsa — vecinicia de lumină!
Eu urăsc şi plîng — ea trece zîmbitoare şi senină...

Eu mă tîrîi prin noroaie, ea plutește-n cer albastru...
Cîtă depărtare, Doamne, de la vierme pîn' la astru!
Dar cum luncă prin stele, fără să le-atingă? Cine
Mîn-atîtea lumi, cu pază, pe cărările senine?

. . . .

O! ce mic, și ce netrebnic m-am simțit atunci...

Și versul de la sfîrșit:

Am venit să-mi plec genunchii ș-a mea inimă spre Domnul.

E vorba deci aici de un fel de demon pocăit, ca la Eminescu. Inferioritatea concepției filozofice e vădită. Concepția științifică, filozofică modernă, care într-un „vierme" vede oglindindu-se aceleași legi ca și în aștri; care vede în cel din urmă vierme confirmarea legilor cari mînă aștrii pe cărările senine și misterul imens pe care omul poate niciodată nu-l va pricepe; această concepție filozofică e nu numai mai adevărată și mai științifică, dar și mai grandioasă și poate să dea un material mult mai bogat pentru creațiunea poetică. Dar inferioritatea filozofică a acestei poezii nu trebuie, bineînțeles, să ne ascundă acele calități cari fac din ea una din capodoperele poeziei române. Aceste calități, afară de admirabila limbă, sunt: sinceritatea și intensitatea emoțiunei, adevărata și fina analiză psihică a simțimîntului religios și, în sfîrșit, un șir întreg de înalte simțiminte, cum e simțimîntul simpatiei și armoniei.

Pîn-acum am vorbit despre scrierile lui Vlahuță, mai ales din punctul de vedere al ideilor și simțimîntelor ce conțin. Să analizăm acum aceste scrieri, mai ales din punctul de vedere artistic.

*

În acest articol nu voi vorbi despre nuvelele lui Vlahuță, căci articolul ar lua o întindere prea mare, ci numai despre Vlahuță ca poet. Ca poet, Vlahuță e socotit între eminescieni, ba unii merg cu răutatea pînă să dea a înțelege că Vlahuță copiază pe Eminescu! Să ne înțelegem mai întîi, în cîteva cuvinte, asupra influenței lui Eminescu, în general, asupra poeziei române contemporane. Nu mai încape îndo-

ială că influenţa lui e mare şi cu totul legitimă. Eminescu e cel dintîi poet român care a exprimat în formă poetică cele mai adînci şi mai zbuciumate gîndiri şi simţiri. Înaintea lui au fost oameni de mare talent, de pildă Alecsandri, cari au avut limbă admirabilă, vers curgător, elegant, muzical, în care îşi exprimă simţimîntele şi gîndirile lor. Dar aceste gîndiri şi simţimînte au fost uşoare, puţin intense, de loc zbuciumate. Oricine, dar, s-ar ivi acuma pe orizontul poeziei române, fie chiar un talent şi mai mare decît al lui Eminescu, cînd va fi muncit de „doruri vii şi patimi multe", cînd va avea de exprimat tot zbuciumul gîndirei și simţirei, nu va putea să nu fie influenţat de ritmul, de limba, de versul, de rima lui Eminescu, care întîiul a dat o exprimare poetică în limba românească zbuciumului vieţei. A fugi de influenţa lui Eminescu în acest sens, ar fi tot aşa de absurd ca a fugi de limba românească. Însă această influenţă poate să fie de două feluri. Asupra unor poetaşi cu puţin talent (de băieţandri lipsiţi cu totul de talent şi cari imitează pe Eminescu, nu vorbesc de loc), cu personalitate proprie foarte puţin pronunţată, această influenţă va fi nimicitoare. Simţirile şi cugetările lui Eminescu vor fi absorbite de ei, dar se vor manifesta tot ca simţirile şi cugetările lui Eminescu ; dar, întunecate prin lipsa de talent a discipolilor, vor fi tot creaţiunea lui Eminescu, numai ştearsă, întunecată, moartă ; chiar acel *puţin* propriu al lor, pe care l-ar putea produce aceşti poetaşi, nu-l vor produce din cauza influenţei covîrşitoare a lui Eminescu. Sunt însă alţi poeţi, adevăraţi poeţi, cari au o individualitate, o personalitate poetică a lor proprie, cari exprimă simţimînte şi gîndiri proprii ale lor, cari au de zis cuvîntul lor propriu aici pe pămînt. Aceştia sunt poeţi, poeţi în toată puterea cuvîntului, dar şi ei, fiindcă scriu după ce-a scris Eminescu, vor fi, cum am zis, influenţaţi de limba lui, de ritm, cadenţă, rimă şi, dacă temperamentele lor vor fi ceva analoage cu ale lui Eminescu, atuncea şi de tonul general al scrierilor lui. Această influenţă însă nu va face de loc să scază meritul creaţiunei lor, care va fi în definitiv a lor proprie. Aşa poet este Vlahuţă. Am văzut că Vlahuţă e o personalitate poetică, vom vedea aceasta şi mai bine mai jos, comparînd creaţiunea lui cu a lui Eminescu. Această comparaţie va fi de îndoit folos, va lămuri pe Vlahuţă, va

lămuri în parte şi mai bine pe Eminescu. Aici vom fi nevoiţi însă să facem un înconjur.

*

Taine şi-a pus întrebarea : prin ce s-ar explica faptul că artiştii antici, clasici, au ajuns să exprime natura înconjurătoare ori corpul omului cu atîta plasticitate, cu atîta perfecţiune, încît noi nu suntem în stare să-i imităm, deşi suntem mai învăţaţi, mai civilizaţi decît ei. Răspunsul dat de Taine e foarte ingenios şi ar putea să fie exprimat astfel : apoi tocmai fiindcă suntem aşa de învăţaţi şi de civilizaţi, am pierdut darul de a reprezenta cu atîta perfecţie corpul omenesc şi natura înconjurătoare. Cînd un om din antichitate, spune Taine, zicea copac, plop spre exemplu, apoi îl vedea în spiritul său, în toată întregimea lui, cu toate deosebirile individuale : mare, înalt, verde, cu ramuri multe, cu frunza mică, tremurătoare ; cînd însă omul modern zice copac, cel dintîi lucru ce-i vine în gînd e : din ce familie şi specie botanică face parte ; toate deosebirile individuale ale copacului se pierd în abstracţia clasificărei ; capul nostru e plin de numiri, de abstracţii, aşa că se face tot mai mult incapabil de a reproduce impresiile prime şi directe. Acelaşi lucru în privinţa corpului omenesc. Cînd omul Greciei antice zicea corp omenesc, îşi reprezinta un piept larg, un bust puternic, muşchi încordaţi etc. ; pe cînd acuma cînd zicem om — apoi începem să ne gîndim la calităţile lui interne, dacă e bun, rău, cuminte, învăţat, la soarta şi la menirea lui pe pămînt... Într-un cuvînt, cugetăm acuma prea mult şi vedem, auzim, simţim direct prea puţin. Mulţi văd în această evoluţie a cugetărei, pieirea poeziei şi a artelor în genere. Cu cît, zic ei, se va dezvolta ştiinţa şi cugetarea, cu atîta arta va pierde din însemnătate, va dispărea.

Cum vedem, chestia e destul de însemnată ca să merite să mai spunem cîteva cuvinte în privinţa ei, cu atîta mai mult că ne e absolut trebuincioasă pentru acest articol. Să vedem despre ce e vorba. Toate lucrurile înconjurătoare fac impresie asupra noastră, sunt simţite de noi şi formează în spiritul nostru reprezentări ale acestor lucruri. Reprezentarea obiectului, produsă în spirit, păstrează calităţile şi caracterele individuale ale obiectului. Aşa, cînd zicem, spre exemplu, tran-

dafir, în spiritul nostru se produce reprezentarea trandafirului așa cum este el : rotund, cu foile resfirate albe, roșii ori gălbui...

Din nefericire, noi nu putem să ținem minte toate lucrurile, așa de multe și așa de felurite, și cu cît studiem mai mult natura, cu atîta aceste obiecte se înmulțesc. Noi nu putem să cugetăm prin obiecte, pentru că sunt prea multe, imens de multe, suntem dar nevoiți, prin organizația noastră psihică și mentală, să formăm grupe din mulțimea de obiecte cari ne înconjoară. Așa, spre exemplu, pe trandafir îl punem în grupa florilor în care e și garoafa, și camelia, și micșuneaua... Dar cînd zic floare, se pierde în mare parte tot caracterul individual al trandafirului, al garoafei etc. Pe urmă, după anumite semne, pun trandafirul într-o grupă și mai mare, într-o grupă imensă și zic că e un corp organic. Dar zicînd corp organic, se pierd cu desăvîrșire toate calitățile și semnele individuale ale floarei, concretitatea caracterului, și ajungem la o abstracție. De la fenomenele simple ne ridicăm la fenomene complexe ; de la ele, la legile fenomenelor, și cu cît ne ridicăm mai sus, cu atîta cugetăm mai exclusiv prin abstracție : aceasta e o necesitate a cugetărei noastre, a cunoștințelor omenești.

Ar urma oare de aice că arta și poezia trebuie să dispară ? De loc. Mai întîi nu e încă dovedit că ar fi un așa mare antagonism între cugetarea prin abstracții și cugetarea prin obiecte concrete, încît cea dintîi să excludă cu desăvîrșire pe cea din urmă. Putem foarte bine să ne închipuim un viitor cînd oamenii au să fie mai fin, mai normal organizați decît azi ; ne putem închipui un om care să fi ajuns la cele mai înalte margini ale cugetărei abstracte și totuși să păstreze însușirea de a percepe trandafirul cu toată frumusețea lui, cu toate caracterele lui concrete și individuale. Dar chiar dacă n-ar fi așa, ar urma numai că poezia și arta în general își vor schimba caracterul, dar nu că vor dispărea.

În adevăr, poetul nu ne zugrăvește trandafirul, ci emoțiunea ce i-a produs și ațîță în noi aceeași emoțiune. Esențialul caracter al artei e dar emoțiunea, și a spune că în viitor va dispărea arta, însamnă a susține o teză absurdă : că în viitor nu vor mai fi emoțiuni. Absurditatea e vădită. Adevărul e că oamenii, cu cît se vor cultiva, se vor dez-

volta, cu atîta sistemul nervos chiar va fi mai fin, cu atîta și sentimentele se vor rafina, cu atît și emoțiunile vor fi mai intense, mai variate, mai înalte.

Ceea ce trebuie dar să prevedem pentru viitor e o înflorire uriașă, o imensă dezvoltare a artei. Cel mult putem zice că arta își va schimba caracterul: în loc de a ațîța în noi emoțiuni prin forme frumoase, ni le va ațîța prin idei; în loc de a ne zugrăvi un corp frumos omenesc, ne va zugrăvi stări sufletești. Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și armonice forme, și cele mai înalte idei filozofice, și cele mai adînci și mai variate stări sufletești. Dar, oricum ar fi viitorul, în prezent noi, în adevăr, vedem o tendință către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei, și forma corpului omenesc prin stări sufletești. În pictură e o tendință bine pronunțată de a zugrăvi în loc de trupuri goale (de pictura pornografă, care speculează asupra simțimîntelor erotice, pentru a face bani, nu vorbesc) — oamenii îmbrăcați, și interesul tot se concentrează în expresia sentimentală, morală și intelectuală a feței, în ideea ce exprimă tabloul, în stările sufletești ce arată. Așa sunt tablourile marilor maeștri moderni Muncacsy, Mateico, Vereșciaghin, Siemiradzky etc.

În poezie este iarăși o tendință de a exprima idei filozofice și stări sufletești mai mult decît forme frumoase, natură, peisagiu. Pentru unii poeți și pictori moderni luna, stelele, florile, izvorul răcoros, pădurea verde, asfințitul de soare, toate acestea, cari făceau tema principală a poeziei lirice a altor vremuri, parcă nu există, nu le bagă în samă, ori, dacă le bagă în samă, apoi nu pentru emoțiunea directă de frumos ce ne produc, ci pentru unele idei pe cari ar putea ele să ni le sugereze. Așa, pentru a da un exemplu lămurit, e marele maestru rus Dostoievski. În zecile de volume ce-a scris el, între cari sunt capodopere ale geniului omenesc, peisagiul, natura înconjurătoare cu tot farmecul imens parcă nu există. Dostoievski n-o vede, toată puterea spiritului său genial e îndreptată asupra omului, numai asupra omului, asupra ideilor, cugetărilor, dorinților, pasiunilor, durerilor, și mai ales durerilor lui. Din cauza acestui interes, din cauză că ochii lor sunt ațintiți numai asupra capului și a inimei omului, ei pierd interesul și chiar pu-

tinţa de a vedea într-un mod artistic altceva decît capul cu cugetările lui, inima cu pasiunile, bucuriile şi durerile ei.

Acest exclusivism, ca orice exclusivism, e vătămător pentru artă, nu mai încape îndoială, dar în parte tot el a făcut cu putinţă ca Dostoievski să fie unul din cei mai mari analişti sufleteşti ai omenirei, să se ridice cu analiza sa pînă la Shakespeare. Lăsăm pentru altă dată dezvoltarea mai amănunţită a acestei chestii, aici vom spune numai că Vlahuţă e din această grupă de artişti psihologi. În volumul de poezii al lui Vlahuţă, toată larga şi frumoasa natură dumnezeiască lipseşte aproape cu desăvîrşire. Care să fie cauza ? E oare o cauză chiar organică, adică aşa e felul talentului lui Vlahuţă de a nu vedea natura, ori mai bine zis de a nu fi impresionat atît de tare de ea, de a nu simţi destul de tare pentru o manifestare artistică, ori Vlahuţă o trece cu vederea numai pentru a se îndeletnici cu altceva care-l interesează mai mult, cu psihicul omului ? Eu cred că şi una şi alta. Faptul că ţine exclusiv la ideile şi simţimîntele omeneşti arată că simţirea-i artistică pentru natură nu e destul de puternică ; dar e departe de a-i lipsi cu desăvîrşire. Aşa, spre exemplu, sunt cîteva peisagii frumoase în nuvele, tot aşa e următorul sonet din volumul de poezii :

Vuind s-azvîrl şuvoaiele devale,
Pe deal stă zarea de brînduşi albită,
În aer i-o căldură liniştită,
Pe bolţi un nor de-argint se rupe-n pale.

Sar apele din matca prididită ;
Un cocostîrc, pe mal, păşeşte agale
Dînd spaima-n broaştele ce-i fug din cale
Ies aburi calzi din pajiştea-ncropită.

Şi nici un sloi n-a mai rămas pe gîrlă,
Doinind, s-aude trişca de la tîrlă ;
Iar mieii, strînşi în cîrduri, zburdă-n soare.

Pămîntu-ntreg, ca-n prima-i dimineaţă,
Se umple de lumină şi viaţă ;
Iar inima-mi se-ntunecă şi moare.

Se înțelege că aici nu se mai simte puternicul geniu al lui Eminescu în zugrăvirea naturei, cu toate acestea icoana primăverei e frumoasă, cam răzleață, nu-i vorbă, dar frumoasă ; însă aceasta și încă una, în poezia *De la fereastră*, sunt aproape unicele. Încolo, în unele poezii cîteva versuri, cîteva icoane neînsemnate și atîta tot. În poezia *Luna și noaptea*, luna se sfădește cu noaptea. Această poezie e, de altmintrelea, una din cele mai slabe. Dar iată alta, *Pe deal*. Stînca vorbește cu gîrla. Iacă răspunsul gîrlei în versurile din urmă :

Tu, răspunde gîrla stîncei, tu ai somnul drept ursită,
Eu în mine port viața. Dormi. Eu sunt neadormită !
Și port grai în a mea undă, și din leagăn la mormînt,
Merg, și-n mersul meu spun lumei că-i cumplit al vremii zbor,
Că-s zădărnicii, nimicuri, toate cîte-s pe pămînt,
Și că totu-i trecător !

Se poate să ne placă mai mult decît gîrla vorbitoare emoțiunea produsă de gîrla cu apele murmurînd, bătînd încet în mal, răcoroasă ; dar aceasta chiar nu trebuie să ne oprească de-a pricepe acea putere cu care, în versurile de sus, e exprimată o idee abstractă despre vecinica mișcare și curgerea vremei.

Foarte caracteristică e altă poezie : *În pădure*. Titlul ne-ar îndreptăți să credem că ne vom afla adevărat într-o pădure, într-o pădure vie ca a lui Eminescu, cu copaci verzi, cu răchiți, cu tei încărcați de flori, cu apele murmurînd, în cari se oglindește luna, cu greieri, fluturi, bondari și alte dihănii de-ale pădurei. Nu însă ! Pădurea îl interesează în adevăr pe poetul nostru numai într-atîta întrucît ea ațîță în sufletul lui amintirile copilăriei, cu toate emoțiunile dulci, cu toate basmele ei, cu caii cari mănîncă jaratec, cu Cosinzene ascunse în palate, cu crai luptîndu-se cu zmei și biruindu-i... Dacă toate aceste emoțiuni sufletești ale copilăriei ar fi putut să-i vie în suflet în alt loc, în odaie, spre exemplu, atunci odaia foarte bine putea să înlocuiască pă-

durea. De altmintrelea, în toată poezia avem numai trei-patru versuri despre pădurea propriu-zisă. Aşa, de la început :

> Cum m-adînceşte-n visuri lăuntrul tău feeric,
> Şi cît îmi pari de sfîntă !... Tu mă uimeşti, pădure,
> Cînd pe sub bolţi căcute şi pline de-ntuneric...

Şi la strofa din urmă :

> Copaci blajini — amicii copilăriei mele,
> Lăsaţi potop de frunze aicea să mă-ngroape...

Atîta e tot despre pădure, şi chiar aici numai cuvintele „potop de frunze" ne mai aduc aminte de pădure. Încolo sunt „copaci blajini". Adică nu sunt nici plopi, nici răchiţi, nici tei, ci un ce mai general, mai abstract, „copaci". Şi aceşti copaci nu sunt verzi cu ramuri largi, ci blajini, au o calitate cu totul omenească. Într-un cuvînt, pădurea lui Vlahuţă nu e pădure vie ca a lui Eminescu, ci o pădure abstractă din poveşti. Dar, dezinteresîndu-se de mai toată natura înconjurătoare, cu atît mai mult se interesează de omul însuşi. Din colosalul concert ce cîntă natura imensă, poetul nostru se aude numai pe el, îl pasionează, îl pătrunde numai acea muzică, cîteodată atît de discordantă, cîteodată dulce şi dureroasă, a coardelor inimei omeneşti. Şi aici e esenţiala diferenţă între el şi Eminescu.

Eminescu auzea tot imensul cor al naturei, deosebea fiecare glas în parte, deosebea mai ales cîntul sublim al coardelor propriei sale inimi, avea însă o ureche ceva mai puţin fină cînd era vorba de coardele inimei altor oameni. Vlahuţă aude aproape numai coardele inimei omeneşti, ale inimei sale şi ale altora, şi pe cît e vorba de ale altora, nu numai că îl ajunge pe Eminescu, ci îl întrece. Noi am făcut încîtva cunoştinţă cu analiza psihică a poetului nostru, analizînd două poezii : *Din prag* şi *Dormi, iubito*. Am auzit vibrarea inimei unui om căruia îi vine să se ucidă şi a unui om credincios în fundul inimei, dar căruia îi vine să se îndoiască de Dumnezeu.

Iată acuma cum vibrează şi plînge inima unei mume al cărei copil e pe moarte :

Toată jalea mea pustie
Mi-oi preface-o-n rugăciune la picioarele Preasfintei,
Şi-n cucernică-nchinare, şi plîngînd sta-voi nainte-i,
Pîn' ce l-oi vedea din somnu-i ochii mari blînd deschizîndu-şi,
Zîmbitor cătînd spre mine, şi mînuţele tinzîndu-şi...
Eu atîta am pe lume, pe cînd ceru-i plin de îngeri !

Cît sună de adevărat şi de jalnic această naivă socoteală : „Eu atîta am pe lume — pe cînd ceru-i plin de îngeri !" Şi iată suprema rugăciune a acestei mame înaintea celei care simbolizează durerea tuturor mamelor, înaintea marei *„Mater dolorosa" :*

O, îndură-te, priveşte-l,
Şi din ochii tăi c-o rază de viaţă încălzeşte-l !
Căci tu ştii ce farmec dulce-i să-ţi lipeşti pruncul de piept,
Aţintit să-ţi stea asupră-i şi prin somn ochiul deştept,
Şi cum inima-ţi tresare, c-un scîncit cînd el te cheamă,
Să-l acoperi cu iubirea şi cu paza ta de mamă.
Vezi-l, tînjitor, cum doarme-n frumuseţea-i îngerească !
Cum putere-ar fără dînsul mama lui să mai trăiască ?...
Te îndură — din văpaia vieţii tale dă-i viaţă,
Să-mi cuprindă iar grumazul, cu micuţele lui braţă.

Cît de adevărată şi dureroasă e această rugăciune în marea ei simplicitate !

Una din creaţiunile poetului nostru, în care s-a arătat variatul lui talent ca observator psiholog, e incontestabil admirabila satiră *Linişte.* Am mai spus că tema acestei satire e poziţia umilită şi înjosită a artistului şi a artei în societatea noastră. Tema în sine e de o importanţă capitală. Arta atinge prea mult viaţa omenirei, pentru ca poziţiunea ei în societate să nu ne intereseze, ea caracterizează întrucîtva chiar societatea însăşi. Şi e neîndoielnic că poziţia artei în republica ateniană ori în Europa din vîrsta de mijloc, în cea din timpul Renaşterei, a fost în unele privinţi mai bună decît acuma. Pare că arta se învoia mai bine cu manta ateniană,

cu armura unui baron feudal și cu rasa unui călugăr, decît cu fracul căptușit cu bilete de bancă, al unui baron financiar modern. Mult talentatul și încă mai mult cunoscutul decît talentatul soriitor francez Zola apără și laudă poziția artistului și a artei în societatea de azi, zicînd că e mult mai bună decît în societatea feudală, unde artistul era în deplină atîrnare, sluga, robul unui papă ori al unui duce. Se înțelege că e adevărat, și ar fi o nebunie de a lăuda *în general* viața de pe atunci, în opoziție cu viața modernă, și de a lăuda în general poziția artiștilor în vîrsta de mijloc. Dar un spirit analizător trebuie să ție samă de bunele și de relele unei societăți și, comparînd două stări sociale, din care una nemăsurat mai bună decît alta, poate să găsească oarecșicare trăsătură socială în societatea cea rea, care să fie mai bună decît în cealaltă. Se înțelege că un artist era la urma urmei sluga unui duce ori a unui papă, dar ducele care protegia pe Tasso, dar papii din epoca Renașterei au fost admirabili cunoscători în ale artei, adînci cunoscători, cari erau în stare să fie cuprinși de entuziasm adevărat nebun pentru o mare lucrare de artă. Entuziasmul însă, ca atmosferă înconjurătoare, e tot așa de trebuitor pentru producțiunile artistice, ca lumina pentru floare. Azi, însă, un yankeu, un baron financiar modern, un milionar din America cumpără toate tablourile cele mai prețioase dintr-o expoziție, fără ca să le vază măcar, prin comisionarul său și poruncește să le așeze în galerie. Și iată, se strînge burtă-verzimea, negustorii de vite și de fel de fel de rente, groși în pîntece și mai groși la pungă, se strîng să admire producțiuni de artă, pe care ei le înțeleg tot atît cum înțelegea măgarul din fabulă cîntecul privighetoarei. Nu-i vorbă, ei nu se prea uită la tablouri, dar în schimb, cu atîta mai mare luare-aminte se uită la prețurile scrise în josul fiecărui tablou. Au drept bieții oameni. Oare după suma tuturor cifrelor scrise, nu se poate afla : cam ce credit merită onorabilul în piață ? Au dreptate... Dar artistul care și-a pus tot sufletul, toată inima, sîngele sîngelui său, sucul nervilor săi în crearea tabloului, artistul care a suferit atîta cînd s-a despărțit de tabloul său ca de o iubită ori de un copil mult iubit, ce trebuie să simță gîndindu-se la această nepăsare ? Și

oare această lipsă de entuziasm nu va omorî, prin *contre-coup* chiar entuziasmul în inima artistului? Aici e întrebarea. In ziua de azi, în societatea noastră, a cărei viață materială e bazată pe producție de mărfuri, valori de schimb, arta e și ea o marfă, o valoare de schimb și, ca și cu ghetele, panglicile și untura de porc, e un articol de negoț, un articol de export. Valoarea unui tablou genial se deosebește de valoarea unturei de porc, numai din punctul de vedere al cantității, nu însă din al calității, pentru că dacă pentru un om modern acest tablou genial va valora mai mult decît un butoi de untură, va valora însă mai puțin decît o mie ori două mii de butoaie.

În treacăt punem în evidență aceste fapte acelor mintoși cari caută cauzele pesimismului în artă aiurea, decît în complexul cauzelor sociale. Tocmai această poziție păcătoasă a artei, în societatea contemporană, e tema admirabilei satire: *Liniște*. Această temă, de un mare și adînc înțeles social, e și minunat de bine exprimată. Ar trebui s-o prescriem aici toată, pentru a arăta acea finețe de analiză psihică, acea ironie amară și batjocoritoare cu care poetul lovește în tîmpita mulțămire de sine, în nepăsarea pentru tot ce e adevărat, înalt, frumos și bun, acea revoltă a unui suflet generos, acea izbucnire a unei mîndrii legitime și acea amărăciune și durere de a vedea profanat tot ce-ți e sfînt, tot ce constituie cultul tău. Am zis că Vlahuță nu vede, ori, mai bine zis, nu se uită la aceea ce se petrece în natura înconjurătoare, în schimb, însă, cît de bine vede el ceea ce se petrece într-un loc unde sunt strînși oameni, într-un salon, spre exemplu. Acolo el vede aproape fiecare mișcare, acolo aude aproape fiecare vorbă:

S-or găsi și pentru tine, suflet generos și mare,
Și-ncă mulți, ca să-ți arunce un cuvînt de-ncurajare.
Vei avea cinstea să intri și prin casele bogate,
Unde ți-or întinde mîna c-o-ngrijită bunătate
Doamne mari, cari-și vor face ochii mici ca să te vadă,
Tineri parfumați, de spirit, sclivisiți ca de paradă,
Și domni gravi, plini de afaceri, ce te-or întreba, discret:
Cam ce sumă să cîștige cu-a lui versuri un poet!...

. . . .

După masă — se-nțelege — doamnele te vor ruga,
Cu obicinuitul zîmbet, ca să le citești ceva.
Tu, mișcat de atîta cinste, îți scoți foile îndată,
Sfiicios cătînd la lumea ce-mprejurul tău stă roată,
Te închei frumos la haină și... începi. Una suspină,
Alta rîde, face semne și s-apleacă spre vecină.
Conversația începe : de copii, de slugi, de rochii...
„Are haz", șoptește gazda, spionîndu-te cu ochii.
„Uf, ce anost ! Cine-i ăsta ?" într-un colț se-ntreabă două.
„De, închipui-ți, săracul !... De povești ne arde nouă ?"

. . . .

Spune-acum, dacă-ți surîde o asemenea viață,
Și de crezi că e o soartă fericită și măreață
De-a lăsa acestor oameni dreptul să te umilească !
Căci pentr-un sărac ce simte, nu e rană sufletească
Mai grozavă decît mila rea și disprețuitoare,
Cu care-l privesc bogații din deșarta lor splendoare !

Și aceste două versuri energice, pline de mîndrie, aproape geniale :

A, nu-ți tăvăli talentul prin saloanele bogate,
Unde capul nu gîndește, unde inima nu bate.



Vlahuță a cîntat și el iubirea. Această temă predilectă a celor mai mulți poeți ocupă la el mare parte din tot ce a scris. În cîntarea iubirei se caracterizează, se desemnează și mai bine personalitatea, individualitatea poetică a lui Vlahuță și totodată adînca deosebire între el și Eminescu. O singură asemănare e între acești doi poeți, cînd e vorba de iubire. Ca și Eminescu, Vlahuță are cult pentru iubire, pentru dragoste. Viața fără dragoste e pentru poetul nostru lipsită de orice preț, e moartea. Unei femei care nu e în stare să fie cuprinsă de patima iubirei, poetul îi zice :

E păcat că ești femeie,
Și păcat că ești frumoasă.

Unei femei căreia i-a trecut vremea iubirei, poetul îi cînta un groaznic: *Vecinica pomenire.*

> Nu vezi tu, că îndărătu-ţi e-ntuneric şi pustiu !...
> Şi n-auzi cît de sinistru sun-a groapă şi-a sicriu...
>
> . . . .
>
> Dumnezeu trece făclia dragostei din mînă-n mînă,
> Noaptea cade grea şi rece peste inima bătrînă !

Aşa şi este, nu-i vorbă, cînd inima femeiei nu e încălzită de nici un alt ideal, decît de idealul iubirei erotice.

Iubirea, pentru poet, absolvă toate păcatele. Unei femei care cade iubind, poetul îi zice:

> Poţi să cazi fără mustrare... ale tale dulci păcate
> Negreşit că şi de oameni şi de sfinţi îţi sunt iertate.

Dar ce sfinţi ! Pe Dumnezeu însuşi, şi încă pe Dumnezeul creştinesc, poetul vrea să-l facă complice al acelora cari sunt „prinşi de dragoste nebună". [1] O idee nu tocmai creştinească, dar foarte caracteristică pentru cultul dragostei la poet, ca şi pentru cultul lui Eminescu, cînd zice:

> Şi noaptea candelă s-aprinzi
> Iubirii pe pămînt.

Pînă aici e oarecare asemănare, dar de aici începe deosebirea. Eminescu a exprimat aproape numai iubirea sa proprie; Vlahuţă, mai ales iubirea altora, iubirea femeilor în general. Eminescu, în zugrăvirea iubirei, rămîne artistul plastic, artistul formelor frumoase. Iubirea e zugrăvită printr-un cap culcat pe un sîn, prin o sărutare, prin îmbrăţişarea unor mîni albe, reci şi frumoase, parcă sculptate, de marmură, prin împletirea şi despletirea unui păr lung, moale, de aur, şi astea toate în lumina lunei, pe malul unui lac, sub umbră dulce de răchită. Iubirea e dar zugrăvită prin forme frumoase şi plastice. Cînd Eminescu zugrăveşte iubirea altora, ca în *Călin,* el, ca analiză sufletească, răscoleşte numai stratul întîi sufletesc, dacă putem să ne exprimăm aşa, şi numai într-atîta încît îi e trebuincios pentru plastic şi frumos.

[1] Vezi *Dormi în pace* (n.a.).

Numai cînd propria sa inimă e rănită de durere, ca în *Despărțire* ori în *Satira a IV-a*, el scoate strigări de-o adîncă însemnătate sufletească. Dar, în general, iubirea e, mai înainte de toate, pentru Eminescu, plasticul și formele frumoase, și o zugrăvește numai întrucît ea se manifestează plastic și frumos.

Cu totul altăceva e iubirea pentru Vlahuță. Pentru el iubirea e mai înainte de toate un simțimînt omenesc și îl interesează, îl pasionează ca atare, în afară de frumusețea formelor prin cari s-ar manifesta. Din formele materiale ale manifestărei iubirei, el păstrează numai strictul necesar, fără care ar fi cu totul neînțeleasă.

Pe el îl interesează, îl pasionează simțimîntul iubirei în sine, și de aceea și analiza psihică a iubirei, ca simțimînt, e mai adîncă la Vlahuță decît la Eminescu. Vlahuță nu se oprește la stratul întîi al simțimîntului, unde iubirea se manifestează idealistic și frumos, ci adîncește tot mai tare, pînă la drojdiile simțimîntului, și nu se dă înapoi cînd acolo, în adîncime, iubirea adevărată îmbracă niște forme brutale și animale, încuibate prin atavism în adîncimea sistemului nostru nervos, în adîncimea spiritului nostru. Simțimîntul iubirei, așa cum e exprimat de Vlahuță, e mai puțin frumos decît la Eminescu, dar e mai adînc și mai adevărat omenesc. Cum am zis, de cadrul exterior al iubirei se îngrijește așa de puțin, încît zice :

> Acum, cînd nu ne mai iubim,
> Vino cu mine-n țintirim.
> . . . .
> Ce de mai cruci stau pe cărare ;
> Aicea-i prima sărutare.

Desigur, nu se putea găsi un loc mai puțin potrivit pentru prima sărutare. Dar ceea ce iubirea pierde în frumusețe, cîștigă în seriozitate. Pentru că iubirea zugrăvită de Vlahuță e serioasă, foarte serioasă, e un simțimînt cu care nu poți glumi, dulcea ironie a lui Eminescu din *Călin* n-ar fi de fel aici la locul său. Iată cum zugrăvește Vlahuță simțimîntul și bucuria întîlnirei :

> O, de cîte ori, în urmă, de cu vreme stînd în prag
> Și uitîndu-te în cale-i cu ochi lacomi și fierbinți,
> L-așteptai, sfîrșit să puie dulcei tale suferinți,

Și mureai pîn' să se stingă razele în asfințit,
Mai curînd să vie sara, cînd, sfios, al tău iubit
Se rupea din întuneric...
Ah, cît de încet mai vine,
Îți ziceai zărindu-i umbra. — Pîn' s-ajungă lîngă tine,
Îți părea o vecinicie de-așteptare și de dor.
Tu-l sorbeai din ochi, privindu-l. El s-apropia ușor...
Tresăreai înfiorată ca de-un farmec din povești ;
Și, nemaiștiind ce cugeți și-n ce lume mai trăiești,
Te lăsai, în brațe-i, moale de-a plăcerei caldă lene,
Ca un flutur prins în pară tremurau a tale gene
De atingerea și focul pururea-nsetatei guri.
Cînd stăteai a ta iubire pîn' la moarte să i-o juri
Găseai prea nencăpătoare, prea îngust-a ta viață.

Sentimentul e puternic. Și mai puternic încă e într-o altă poezie admirabilă, *Ce dor.* În această poezie e de asemenea vorbă de primele dorinți și de prima iubire a unei fete, ca în *Călin.* Cititorii să facă singuri comparație.

Cităm cîteva strofe strînse din această poezie. Cităm, fără a ținea șirul, numai ceea ce e mai caracteristic :

Ce dor trebui să te cuprindă
De dragostele din povești,
Cînd te privești toată-n oglindă
Și vezi cît de frumoasă ești !...

Cînd singură parcă te sperii
De patima ochilor tăi,
Ce ard de farmecul durerii,
În spasmul visului dintăi...

Iar noaptea, cînd te culci în pat,
Ca-n friguri te cuprind călduri,
Și piept și tîmple ți se bat
De-a gîndurilor dulci torturi.

Și-nvinsă de dorinți secrete,
De oarba inimii furtună,
Te-ntorci cu fața la părete
Și-ncepi să plîngi ca o nebună...

Ca mîni ți-o răsări în cale
Frumosul tînăr visător...

. . . .

Ș-aveți să tresăriți deodată,
Cuprinși de-același farmec sfînt;
De-a lui priviri înfiorată,
Pleca-vei ochii în pămînt.

A voastre mîni se vor atinge,
Tremurătoare și fierbinți,
Și pe-amîndoi vă vor încinge
Aceleași lacome dorinți.

El, dornic are să te soarbă
Cu ochi adînci și pătimași,
Tu-nvinsă de-o iubire oarbă,
La sînu-i cald ai să te lași.

Și moale, ca de somn topită,
O vorbă neștiind să-i spui,
Vei sta așa, înmărmurită,
Obrazul tău lipit de-al lui...

Împreună cu admirabilele sonete ale lui Eminescu (în cari e însă exprimată propria iubire a poetului), această analiză sufletească a unei iubiri e cea mai adîncă și pătrunzătoare din cîte s-au făcut în literatura română. Și e vădit că simțimîntul profund care se arată în aceste versuri e un simțimînt serios, aproape sinistru. E o adîncă patimă omenească, o patimă care la fiecare moment poate să izbucnească. Puneți-i stavilă și ea va izbucni cu o furie nebună, răsturnînd totul în drum, rupînd cele mai sfinte legături, răsturnînd toate convențiile sociale, prefăcînd în cenușă fericirea sa proprie și acordurile sufletești.

Și poetul nostru așa e de conștient de această atottriumfătoare patimă, de puterea ei neînvinsă, încît, foarte supus el însuși, dă sfat și altora:

Nu căta mistuitoarei
Patimi stavilă să pui.

Dar dacă-i pui stavilă ? Poetul şi-a pus această întrebare şi i-a dat şi răspuns. Întîlnind aceste stavile, patima ori le distruge, ori nimiceşte corpul pătimaş. Într-o nuvelă, *Epraxia,* o femeie tînără, plină de viaţă, e călugăriţă. Convenţia socială, religia e, dar, aici stavila care se împotriveşte manifestărei iubirei fireşti. Neavînd putere să distrugă această stavilă, Epraxia e consumată de puterile pătimaşe cari fierb în ea, e distrusă, moare de oftică. Şi băgaţi de samă că Epraxia nu e amorezată de nimenea. E vorba de pornirile instinctive ale corpului, şi aceste porniri instinctive sunt destul de tari pentru a consuma un corp frumos, tînăr şi plin de viaţă. În admirabila poezie *Iertare*, alte condiţii şi convenţii sociale pun stavilă iubirei ; o femeie tînără, frumoasă, străbătută de dorul iubirei, e măritată după un moşneag bătrîn, pleşuv, gîrbovit. E o întîmplare din nefericire atît de deasă, pe cît e şi de arhiimorală şi hidoasă. Să vedeţi însă cu ce furie brutală se manifestează patima omenească, zdrobită în picioare de societate.

Ea, poate aceeaşi Epraxie (vorbim de concepţia poetului, care poate să moară şi să învie), vine de la bal, ca M-me Bovary a lui Flaubert, unde a jucat cu un tînăr frumos, şi iată sentimentele cari o mistuie :

Şi rămîi aşa-ncleştîndu-ţi peste cap braţele goale,
Cu picioarele desculţe îngropate-n blană moale.
Nu gîndeşti nimic, şi totuşi simţi că te aprinzi la faţă,
Te-nfiori ca de-o străină şi fără-nţeles viaţă,
Ce s-a deşteptat în tine ; parcă te sfîrşeşti deodată
Într-o lene caldă, dulce ; apoi iar tresai : te-mbată
Pofta strîngerei în braţe...
Ah, atunci — ca prin minune,
De-ar ieşi *el*, ca o roabă, tremurînd i te-ai supune ;
L-ai lăsa să te-njosească, să te calce în picioare :
Cu ce drag ţi-ai da viaţa, dacă ar fi să te omoare
În aprinsa, fericita şi sălbateca-ncleştare
A nervoaselor lui braţe !...

. . . .

Trişti şi obosiţi, în juru-ţi, ochii cată dureros,
De-un suspin îţi saltă pieptul, moi îţi cad braţele-n jos...
Şi te culci. Tot trupu-ţi arde ; ca de spaimă sînu-ţi bate ;
Te-ntinzi leneşă-n răcoarea dulce-a pînzelor curate,

Şi închizi ochii. Somnul însă, să te-astîmpere, nu vine,
Căci s-au pus atîtea gînduri stavilă-ntre el şi tine,
Căci ţi-aprinzi singură capul cu vedenii felurite :
Te gîndeşti la multe alte nopţi, nespus de fericite,
Şi te-mbeţi de voluptatea visurilor ce-ţi înşiri,
Pradă unor desfrînate şi bolnave-nchipuiri...

Unde-s ochii arşi de doru-ţi, să te vad-aşa, culcată,
Cu adînca lor privire fioros să te străbată !...
Unde-s buzele-nsetate, răsuflarea să ţi-o soarbă ?
Unde-i el, stăpîn pe gîndul şi pe patima ta oarbă ?...

Poetul nostru ştie, dar, că aici avem a face cu un sentiment anormal, desfrînat, bolnav. O patimă, o pasiune omenească, pentru a fi pricepută adînc, pe deplin, trebuie analizată în manifestaţiile ei anormale, în manifestaţiile ei cele mai extreme, sub cea mai mare apăsare, cînd inima e gata să se rupă în bucăţi. Şi iată de ce sub această mare apăsare au zugrăvit patimile omeneşti cei mai mari analişti ai omenirei, cum sunt Shakespeare, Balzac, Dostoievski. Tot sub acea apăsare, tot în manifestarea ei cea mai extremă a vrut să ne zugrăvească poetul nostru patima iubirei fizice, şi dacă a rouşit să judece chiar cititorii noştri. Cît e de înfiorător, de brutal acest simţimînt, cînd îşi găseşte expresia în dorinţa, în voluptatea de a fi bătută, călcată în picioare, prefăcută în roabă, zugrumată. Şi cît e în acelaşi timp de adevărat ! O emoţiune, o încărcare nervoasă cere să fie descărcată prin o manifestaţie corporală externă. Aşa, spre exemplu, cînd suntem emoţionaţi, umblăm iute prin casă, strigăm ori plîngem. Dar aici încărcarea nervoasă e în gradul cel mai mare şi de aceea şi descărcarea ce se cere e atît de sălbatecă. E adevăr. Şi cu putere incomparabilă e exprimat în versurile citate, ca în toată poezia ! Repetăm, poetul ştie perfect că simţimîntul într-o atare manifestare e anormal, e desfrînat, e o boală. Dar a cui e vina ?

Un bătrîn pleşuv şi gîrbov, slab, nervos şi mic la stat,
Binişor înaintează — ţi s-apropie de pat,
Cu evlavie-ţi ia mîna, ca pe-o moaşte, ş-o sărută ;
Sub privirea lui duioasă tu stai rigidă şi mută.
Cu ochi galeşi îţi cerşeşte un surîs, o vorbă bună,
Dragostea-i chinuitoare nendrăznind să ţi-o mai spună.

Şi tăcerea ta e plină de mustrare şi de ură.
Vede bine că-i ridicul şi-ar pleca — dar nu se-ndură :
Lîngă tine-i cald, şi dulce, şi-un parfum care-l îmbată,
Convulsiv îţi strînge mîna, lacom nările-şi dilată,
Şi oftează.

Cît de imorală, cît de hidoasă, cît de degradătoare e această privelişte. Şi cel puţin dacă ar putea să fie scuzată prin pasiune ! Dar poetul ne-a caracterizat perfect această pasiune bătrînească, fără vlagă şi fără dinţi ca însuşi bătrînul, prin versul : „Lîngă tine-i cald, şi dulce, şi-un parfum care-l îmbată". Şi iată femeia mistuindu-se în dureri, ajungînd brutală în simţimîntele ei nefericite ; nefericit e desigur şi tînărul frumos cu care jucase la bal ; nefericit e şi acest bătrîn, care simte că e ridicul. Cine dar e fericit, cine dar trage folos din această nefericire ? Nimeni ! Absurdităţile vieţei ! Iar cauza ? Cauza sunt desigur acele condiţiuni sociale cari îngăduie ca un trup tînăr, plin de viaţă, să fie zbuciumat de pasiune în patul rece, în braţele osoase ale bătrînului. Ele sunt cauza, ele sunt de vină.

Am citat versurile din urmă cu cari sfîrşeşte poetul. Cum era şi de aşteptat, acela care are un cult aşa de mare pentru iubire, zice : poţi să cazi, vei fi iertată ; şi de aici chiar şi titlul *Iertare*. Se înţelege că poetul are dreptate, dar poate ar fi fost şi mai bine dacă poetul îi zicea : „Poţi să cazi, pentru că o cădere mai înjositoare şi mai degradătoare, decît acea în care ai căzut, nu mai e cu putinţă". Iar titlul ar fi fost atunci : „Două căderi".

Iertare, ca pătrundere şi zugrăvire a adîncilor porniri de dragoste ajunse la apogeul lor, e o lucrare de mare talent şi poate fără pereche în literatura română. Dar dragostea, iubirea omenească, simţimîntul iubirei omeneşti, este el oare numai din porniri, din senzaţii erotice ? Se înţelege că nu. Afară de adînca şi extrem de puternica simţire erotică, este alta strîns legată de ea, dar totuşi altă simţire mai ales omenească şi care s-a altoit pe cea dintîi. Cu cît se dezvoltă omenirea, cu atîta se dezvoltă şi acest simţimînt eminamente omenesc, ajuns de pe acum la o înflorire bogată şi negrăit de frumoasă. E un simţimînt puternic, capabil, în manifestaţiile sale cele mai înalte, de sacrificii sublime. Acest simţimînt e menit să îmblînzească, să socializeze, să moralizeze animalul, frumosul,

sublimul, dar totuşi animalul din *Iertare*. Acest simţimînt, contrar celui curat fizic, poate să dureze viaţa întreagă, nu scăzînd, ci de multe ori fiind tot mai puternic, durînd pînă la mormînt. Despre acest simţimînt, ca şi despre femeia ideală, de care am vorbit în articolul despre Eminescu, nici o urmă nu e în volumul de poezii al lui Vlahuţă. O aluzie la dînsele găsim în alte poezii ale lui, tipărite acuma de curînd *(In fericire)*; dar noi nu putem vorbi decît de cele publicate în volum. Vom face numai o urare, pornită din adîncul inimei, ca poetul nostru să ajungă în zugrăvirea acestui simţimînt, mai ales omenesc, la aceeaşi măiestrie la care a ajuns în zugrăvirea iubirei fizice.



Să mai spunem acuma cîteva cuvinte despre limba şi stilul lui Vlahuţă. E îndeobşte recunoscută frumoasa şi armonioasa limbă din scrierile lui. Şi această obştească recunoaştere e incontestabil bine meritată. După Alecsandri şi Eminescu, cari au creat adevărata limbă poetică pentru lirica noastră, Vlahuţă e demnul urmaş şi emul al lor. Corectitudinea în ritm, în versuri, e tot aşa de desăvîrşită ca în cele mai bune poezii ale lui Eminescu. Din cînd în cînd numai o rimă necorectă. Cîteodată, strîmtorat în marginile ritmului şi rimei, poetul aleargă la fel de fel de meşteşuguri, expediente, pentru a da strofei o formă potrivită pentru exprimarea unui anumit simţimînt. Aşa, spre exemplu, în poezia *Mamei :*

> Din vremile apuse ş-atît de fericite,
> Aducerile-aminte adesea mă-mpresoară.
> Ce de-a viaţă-n urmă !... Ca un potop mă-nghite
> Puzderia de visuri, pierduta mea comoară
> Din vremile apuse ş-atît de fericite.

Repetarea versului întîi, la fiecare sfîrşit, poate să fie de mare folos, e foarte potrivită pentru exprimarea unui anumit simţimînt, mai ales a unui simţimînt melancolic. Căderea aceluiaşi vers în fiecare strofă, la aceeaşi depărtare, produce aceeaşi impresie ca tic-tacul regulat al unui ceasornic într-o odaie singuratică. Vlahuţă întrebuinţează des această

formă de strofă. Așa, spre exemplu : *In pădure*, în *Melancolia*. In altă poezie, voind a atrage, a concentra toată atenția asupra versului :

A mele visuri risipite

repetă acest vers în strofa a doua, ca versul al treilea, și în strofa a treia, ca versul al șaselea. Versurile lui Vlahuță sunt cizelate frumos. Se vede că poetul nu va da la tipar o poezie pînă nu va cerceta cu de-amănuntul, cu toată seriozitatea, fiecare vers, fiecare cuvînt în parte, cercîndu-l dacă e destul de potrivit, de rezistent. În această privință Vlahuță e din acea școală franceză, care, după Flaubert și frații Goncourt, începe să aibă un cult cu totul nou, ori mai bine să învie cultul romanticilor, al unui Gautier, spre exemplu, pentru cuvînt.

Se știe, spre exemplu, că Flaubert prefăcea de o sută de ori o frază și pe urmă o citea tare, ca să auză dacă sună frumos. Cu toate că pentru o asemenea lucrare de cizelare a limbei pledează nume mari ca Flaubert, Goncourt, ori un poet contemporan de talentul lui Le Comte de Lisle, vom îndrăzni să fim de altă părere în privința acestei faceri și prefaceri a limbei. Arta pornită pe acest povîrniș cade în boscărie. Flaubert zicea că un scriitor poate să trăiască după moarte numai prin o limbă desăvîrșită în scriere. Nemurirea scriitorului, după această opinie, ar fi proporțională cu perfecțiunea limbei din scrierile lui. Aceasta e atît de puțin adevărat, că din doi scriitori, Gautier și Balzac, dintre cari cel dintîi era cel mai perfect stilist al școalei romantice, pe cînd cel de-al doilea era uneori foarte greșit, Balzac trăiește și va trăi, pe cînd mulți oare mai citesc pe Gautier ? Este, dar, alt element, mai însemnat, care face o scriere nemuritoare.

Emoțiunea, viața omenească cuprinsă în scriere o fac nemuritoare, nu perfecțiunea limbei care joacă un rol supus, în orice caz mai puțin însemnat. Bineînțeles că prin aceste cuvinte nu dorim de loc să negăm importanța limbei frumoase în scriere, ori să fim pentru o limbă neîngrijită ; aceasta ar fi iarăși o extremitate contrarie, și mai păgubitoare pentru artă. Suntem contra fetișismului cuvîntului, precum suntem contra oricărei exagerări. Suntem contra cizelării minuțioase și la-

borioase a limbei, pentru că *„a force de corriger on gâte"* [1], prin prea multă lucrare asupra limbei se poate păgubi tocmai ceea ce e mai important în scrierea poetului: emoţiunea, viaţa. [2]

Bineînţeles, a nu îngriji de limbă ar fi iarăşi o mare greşală. Noi suntem numai contra exageraţiilor. Din cuvintele noastre credem că urmează altceva, şi anume: artistul, înainte de a începe să scrie, trebuie să mînuiască foarte bine limba, trebuie s-o cunoască, s-o priceapă perfect. Cunoaşterea perfectă a limbei trebuie să precedeze producţiunea artistică. Am spus aceste cîteva cuvinte, tocmai pentru că acest cult exagerat pentru formă îl găsim la Vlahuţă. Nu-i vorbă, scriitorilor români le e mult mai iertată această cizelare, această căutare obositoare a cuvîntului, decît unor scriitori francezi. Limba românească e încă limbă săracă, o limbă de formaţiune, şi deci aici e explicabilă o muncă grea pentru a găsi, a descoperi un cuvînt potrivit. Poeţii viitori vor trebui să ţie în samă această strădanie a înainte-mergătorilor lor. Recunoaştem bucuroşi că aşa e, şi că atîta muncă, din punctul de vedere al formării limbei, poate să fie de un folos foarte mare, dar faptul rămîne în picioare, că o lucrare prea stăruitoare asupra cuvîntului şi a frazei scade de multe ori valoarea unei producţiuni artistice, nimicind o parte din sinceritatea şi intensitatea emoţiunei, o parte din viaţă. Chiar în unele din cele mai frumoase poezii ale lui Vlahuţă, cum e *În pădure*, se simte această greşală. Poezia e desăvîrşită ca formă, dar nu e tot aşa de perfectă ca emoţiune. Ceea ce face din *Linişte, Ce dor, Iertare, Dormi în pace, La icoană, Lui Eminescu, Ce te uiţi cu ochii galeşi* nu numai cele mai bune poezii scrise de Vlahuţă, dar şi unele din cele mai bune ale întregei literaturi româneşti este, afară de frumoasa lor formă, adînca şi sincera emoţiune, viaţa plină ce tremură în ele, mai ales emoţiunea şi viaţa. De altmintrelea, Vlahuţă înţelege perfect tot ce zicem, şi exprimă acest adevăr în versuri, pe cît de energice, pe atît şi de frumoase:

Cînd mi-i inima-ncărcată, şi cînd gîndurile-n muncă
Bat şi rup zăgazul păcei, şi din matca lor s-aruncă,

[1] „Tot îndreptînd, strici" (fr.).
[2] În privinţa aceasta vezi Guyau: *L'esthétique au point de vue sociologique* (n.a.).

> Toate lacome,-nsetate d-a ieşi din haos, clare;
> Ferecate-n cetluita versurilor încleştare,
> Cînd viaţa mea întreagă mi-e în flăcări, zbuciumată;
> Nu cumva c-are să-mi fie grija să deschid îndată
> Şi să văd cum mă învaţă codul bunelor manieri...

Sfîntul adevăr, el însuşi vorbeşte aici prin gura poetului nostru. Viaţa întreagă în flacări, zbuciumată, e esenţială condiţiune a creărei poetice. [1]

Dar cizelarea şi armonizarea limbei fiind, bineînţeles, un lucru mult mai serios şi important decît codul bunelor manieri, poate să aibă aceleaşi urmări, acelaşi rău, nelăsînd

> ...simţirea caldă, plină, vie şi întreagă
> Să zbucnească, şi vestmîntul care-i vine să-şi aleagă.

Ni se va zice însă poate : „Cum, nu recunoaşteţi munca, şi încă o muncă mare, grea ?" Eu, personal, nu numai că recunosc rolul şi importanţa muncei, ci îi şi dau un preţ şi un rol nemăsurat de mare. Mai întîi, eu pricep că pe artist să-l muncească greu şi o vreme foarte lungă o icoană frumoasă, care se încheagă în spiritul lui, pînă ce ea poate să fie manifestată în formă poetică. Aceasta e munca înainte-mergătoare scrierei. Iată încă altă muncă, o muncă grea, lungă, care cere sacrificii mari, imense : e munca pregătirei propriului său spirit. Cu cît e mai cultivat, cu cît e mai larg spiritul poetului, cu atîta mai mare va fi şi creaţiunea lui. Un artist, fie şi mai genial decît Paganini, nu va putea scoate sunete frumoase şi armonice dintr-o diblă spartă, ci îi trebuie un instrument perfect pentru a scoate acele sunete dumnezeieşti : instrumentul poetului e spiritul său propriu, spiritul e şi creator şi instrument. Iată de ce se cere o mare cultivare a acestui instrument minunat. Am auzit spunîndu-se că unui om de ştiinţă, unui critic i se cere multă şi variată citire, mare cultură ştiinţifică, unui artist însă, unui poet, nu. N-am destule cuvinte, n-am destulă putere pentru a protesta contra unei atari păreri greşite.

Afară de cîteva ştiinţi prea abstracte, eu nu văd care dintre ştiinţi, în generalizările lor cele mai înalte, n-ar putea să fie nu numai un factor pregătitor pentru crearea artistică,

[1] Vorbim în articolul acesta mai ales de poezia lirică (n.a.).

dar chiar să-i dea un material direct. Bineînţeles că o largă cultură literară, cunoaşterea literaturii tuturor naţiunilor e un lucru şi mai esenţial.

De asemenea, afară de pregătirea intelectuală, este alta tot aşa de importantă, poate mai importantă : pregătirea morală, prin o viaţă adevărat omenească, plină de manifestări omeneşti. N-aş putea să-mi explic mai bine gîndul asupra acestei materii de o imensă importanţă, decît printr-o admirabilă icoană, împrumutată dintr-o dramă a genialului scriitor norvegian Björnson. În cîteva cuvinte, iată cuprinsul acestei drame. Un preot, un pastor, are o nevastă şi doi copii mari. Nevasta pastorului e lovită de paralizie. De mulţi ani stă nemişcată în patul său. Pastorul, în aceşti ani, duce o viaţă de sfînt din primele vremuri ale creştinătăţii, răspîndind iubirea şi lumina asupra concetăţenilor săi, sărmani pescari din nordul Norvegiei.

Cînd iarna grea, viforoasă şi geroasă, de la malurile oceanului îngheţat, suflă asupra stîncilor Norvegiei nordice, pastorul trece peste aceste stînci, ducînd cu sine ajutor flămîndului, mîngîieri nemîngîiatului, cuvîntul bun nefericitului.

Cînd vîntul groaznic al Nordului depărtat ridică valurile oceanului polar cît munţii, pastorul trece cu luntrea prin fiorduri, printre stînci ascuţite, pentru a duce cu sine ajutor pescarilor săraci, ale căror colibe sunt pitite între stînci pe malul oceanului. De sute de ori viaţa i-a fost în primejdie, scăpînd numai ca prin minune. Multe boale ale sufletului şi ale corpului a vindecat pastorul, multe minuni a făcut el, pe care pescarii îl credeau un sfînt, numai una n-a putut şi nici n-a îndrăznit să facă : să ridice pe biata lui nevastă din patul ei de durere. Dar într-una din zile venind acasă, după una din excursiunile sale binefăcătoare, în cari iarăşi viaţa lui fusese de zece ori în primejdie, el zice : „Simţesc că sunt acuma în sfîrşit gata a face cea din urmă şi cea mai mare minune, să scol din patul ei pe sărmana paralitică". Nevasta lui doarme adînc. Beat de entuziasm, de iubire fără margini, pastorul pleacă la capela ce era pe o stîncă aproape de casă şi, într-o supremă sforţare, se aruncă la picioarele lui Hristos. Capela se umple de un cîntec sfînt şi maiestos. Nu e o rugă obişnuită aceasta ! E suprema rugă a unui suflet, scăldat în cea mai adîncă şi mai curată iubire pentru semenii săi.

Clopotul capelei începe să bată : un dangăt lung, jalnic, nesfîrşit şi armonios se răspîndeşte de pe stîncă asupra valurilor oceanului. Acest dangăt porneşte singur, neatins de mîna omenească, clopotul pare pus în mişcare de puternicile acorduri ale inimei omeneşti. Pescarii se strîng din toate părţile să vază această mare minune, cea mai mare din cîte a făcut pastorul lor.

Bolnava doarme, iar pastorul cîntă ruga lui supremă, cîntă mereu : el nu se va scula pînă nu se va împlini acea minune, şi dacă nu se va împlini, el va cînta ruga sa pînă ce va muri aici, la picioarele lui Hristos. Dar minunea s-a făcut. Sărmana bolnavă se trezeşte, se scoală şi încet începe să păşească spre capelă. Să fie oare o fantezie aceasta ? Nu tocmai. Psihofiziologia e pe cale să ne dea explicaţia unor fenomene şi mai ciudate, care se numesc hipnotizarea la distanţă. Psihofiziologia ne arată că e perfect cu putinţă această înviere a unei paralitice prin voinţa altuia, mai ales cînd sistemul nervos, cînd voinţa acestui om s-a educat aşa cum s-a educat a pastorului lui Björnson ; ştiinţa ne zice, dar, că e perfect posibilă această resuscitare prin voinţă.

Dar nu e vorba de aceasta. E vorba că aici avem o admirabilă icoană de aceea ce trebuie să fie un adevărat poet artist, un mare poet. Un mare poet trebuie să facă o minune şi mai mare decît minunea pastorului. El trebuie să trezească gîndurile adormite ale concetăţenilor săi, el trebuie să învieze simţimîntul iubirii, simpatiei şi armoniei universale, care la foarte mulţi zace paralitic pe patul de durere. El trebuie să insufle cele mai adînci gîndiri şi cele mai înalte simţiminte, el trebuie, într-un cuvînt, să aspire a ajunge profetul şi conducătorul sufletesc al poporului său.

Dar pentru a merita această imensă onoare, trebuie să trăiască viaţa pastorului lui Björnson, pentru ca şi el la un timp dat să zică : „Sunt gata". El trebuie, după recomandaţia genialului Goethe : să se pătrundă de toată ştiinţa şi de toată morala veacului.

I. L. CARAGIALE

Înainte de-a începe să scriem despre Caragiale, suntem nevoiţi a face o digresiune cam mare, dar care e absolut necesară pentru articolul de faţă, pentru priceperea mult talentatului nostru scriitor I. L. Caragiale. Am zis într-un articol precedent că, pe la sfîrşitul veacului trecut, o stare întreagă de lucruri, o întocmire întreagă socială a căzut (feudalismul), a fost înlăturată de revoluţia cea mare franceză şi în locul ei s-a înfiinţat întocmirea socială liberalo-burgheză. Aceasta din urmă, mult mai superioară decît cea dintîi, mult mai progresivă, e foarte departe de a fi perfectă ori chiar bună, ci are multe şi grave neajunsuri cari au deziluzionat aşa de mult pe cei ce şi-au croit un ideal frumos şi se aşteptau la realizarea unei întocmiri ideale. Starea de lucruri modernă e desigur mai înaintată decît cea veche, dar are neajunsuri adînci şi dureroase. Omenirea e din nefericire departe de a putea fi comparată cu un om cu minte şi inteligenţă clară, care ar merge tot înainte, ci mai curînd am putea s-o comparăm cu un om beat, care nu vede bine drumul, face ocoluri şi zigzaguri, se poticneşte, cade şi de multe ori e expus să-şi frîngă gîtul.

Va fi în viitor altmintrelea desigur, dar acesta e un ideal depărtat. Ceea ce a fost revoluţia cea mare pentru Franţa a fost 1848 pentru noi. După 1848 a dispărut şi la noi o întocmire socială asemănătoare cu feudalismul (iobăgia), înlocuită fiind prin o întocmire liberalo-burgheză. O prefacere asemănătoare celei franceze a fost făcută de o pleiadă de tineri generoşi.

sub influența și cu ajutorul civilizației europene. O prefacere asemănătoare a dat și roade asemănătoare.

Întocmirea noastră socială contemporană e desigur mult mai înaintată, mult mai superioară decît cea veche, iobăgistă, dar are și ea multe, adînci, grave și dureroase neajunsuri. Am zis că instituțiile europene introduse la noi au dat roade asemănătoare cu cele europene. Asemănătoare, da, dar identice cu desăvîrșire nu, pentru că condițiile în cari au fost introduse la noi instituțiile europene n-au fost identice cu condițiile în cari au fost introduse aceleași instituțiuni în Europa occidentală și mai ales în Franța.

La 1848 Europa nu era ceea ce fusese la 1789, deci și condițiunile exterioare și cele interioare erau pentru țara românească altele decît pentru Franța. Evident că și roadele date de instituțiuni identice în condițiuni diferite trebuie să difere.

Analiza lor în condițiunile speciale românești, cît diferă ele, în rău ori în bine, de cele europene, este lucru de o colosală importanță, dar, desigur, nu poate să facă tema unui articol literar cum e acesta.

Pentru un singur lucru trebuie să facem excepție, despre o singură diferență între condițiunile țării noastre și între ale Franței cu privire la introducerea instituțiunilor moderne, trebuie să vorbim aici, fiind absolut necesar pentru articolul nostru. Această diferență e următoarea : în Europa occidentală, întocmirea socială modernă, instituțiunile liberalo-burgheze au fost obținute, printr-o luptă îndelungată și eroică, de însăși burghezimea. Burghezimea ajungînd puternică materialicește și intelectualicește, fiind bogată și cultă, a învins clasa feudală, boierimea occidentală, și a introdus instituțiile liberalo-burgheze, mai ales prielnice burghezimei. Noi însă la 1848 n-am avut o clasă burgheză puternică, nici materialicește, nici intelectualicește. Burghezimea noastră orășănească nu era nici bogată, nici cultă. Acei cari au introdus instituțiile liberalo-burgheze la noi, printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culți și generoși, iar burghezimea a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituțiilor europene. Diferența e dar vădită, e bătătoare la ochi. În occidentul Europei instituțiunile au fost create de burghezimea bogată și cultă ; la noi, instituțiunile moderne

creează o burghezime puternică și cultă. În occidentul Europei instituțiile moderne, întocmirea socială modernă e o creațiune a burghezimei, la noi invers : burghezimea, puterea și cultura ei sunt creațiuni ale instituțiunilor. Această diferență fundamentală a trebuit, bineînțeles, să producă niște anomalii speciale țărei noastre, niște anomalii necunoscute, altele decît ale occidentului Europei. Cultura modernă burgheză, introdusă la noi, s-a întîlnit cu altă cultură inferioară, cu care a intrat în luptă, avînd tendința de a o distruge, de a educa pe om în sensul modern. Dar omul nu se schimbă așa de ușor, ceea ce se schimbă mai ușor la om e stratul întîi, dacă putem să ne exprimăm așa, al inteligenței și moralei, adică partea cea mai superficială din om. Calitățile organice, adînci, se schimbă mult mai greu, se schimbă cu generațiile. De aici superficialitatea culturei noastre. Instituțiile europene, odată introduse, cer o clasă de oameni cari să le priceapă bine, să știe să le puie în practică, să le realizeze. În occidentul Europei această clasă era burghezimea cultă ; la noi, cum am zis, lipsea această clasă, burghezimea chemată să realizeze aceste instituțiuni fiind incultă. De aici trebuie să rezulte, și a rezultat, multă nepricepere, schimonosire, falsificare a instituțiunilor și culturei europene din partea celor nepricepuți, falsificarea și exploatarea acestei culturi și acestor instituții din partea celor mai pricepuți și mai necinstiți. Aceste anomalii, neajunsuri și multe altele, unele comune nouă și Europei occidentale, altele speciale nouă, trebuiau să fie produse de introducerea la noi a instituțiilor și culturei europene, și în adevăr au și întovărășit aceste instituții și această cultură. A fost oare de vină acea pleiadă de tineri generoși cari au introdus la noi formele sociale moderne ? Bineînțeles că nu. Lor cu atît mai mare le e meritul, că în condițiuni atît de neprielnice au putut să ne înzestreze cu niște instituțiuni cărora, *de bine, de rău*, le datorim tot progresul ce am făcut. Iar anomaliile sunt rezultatul întregei noastre dezvoltări istorice.

Dar ce au a face toate acestea cu scrierile lui Caragiale ? Au mult a face : cele patru comedii ale lui Caragiale, strînse într-un volum, au toate aceeași *notă* generală : bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorîte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales a ace-

lor neajunsuri şi anomalii pe cari nu le împărtăşim cu Europa occidentală, ci sunt speciale ţărei noastre.

•

Caragiale e de netăgăduit un mare talent şi un *talent satiric.* Am subliniat cuvintele din urmă, pentru că am dori să atragem asupra lor atenţia cititorilor noştri. Un talent trebuie preţuit, dar mai ales trebuie preţuit un talent satiric; aici, cum am zis cu altă ocazie, poate să fie vorba de preţul rarităţei. Natura e peste măsură de zgîrcită în producerea geniilor satirice. Geniile cari prin rîsul lor au biciuit viţiile societăţei au fost şi sunt foarte puţine: Aristofan, Juvenal, Erasm de Rotterdam, Rabelais, Molière, Swift, Voltaire, Gogol, Şcedrin, iată-i mai pe toţi. Caragiale nu e geniu, dar e un mare talent satiric şi ca atare trebuie să ne intereseze în gradul cel mai înalt. În acest articol vom vorbi numai de volumul de comedii al lui Caragiale.

Conu Leonida faţă cu reacţiunea e comedia cea mai mică şi cea mai neînsemnată din cele patru; sunt numai două persoane: Conu Leonida, un pensionar bătrîn, şi Efimiţa, femeia sa. În această comedie, ca în germen, se vede tot talentul lui Caragiale cu toate marile lui calităţi şi cu toate neajunsurile lui. Un umor, un spirit, un rîs vesel şi nesilit, o observaţie adevărată, reală şi fină, o pricepere de scenă perfectă, o exactă pătrundere psihică şi o vedere limpede a fiecărei mişcări a eroilor săi, toate aceste calităţi, cari ne-au dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* şi *Scrisoarea pierdută,* se văd în germeni în *Conu Leonida.* Conu Leonida, un pensionar bătrîn, om bun, timid, mărginit şi incult, face politică, politică mare, vorbeşte de revoluţie, de „Galibardi", de papa de la Roma, „iezuit, aminteri nu-i prost!", care, văzînd că nu poate s-o scoată la capăt cu „Galibardi", a hotărît să-l facă cumătru, şi l-a pus de i-a botezat un copil. Ori iată cum conu Leonida explică nevestei sale ce este halucinaţia:

„Ei! domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap! Glumeşti cu omul! se-ntîmplă... *(cu tonul unei teorii sigure)* că fiincă de ce? o să mă-ntrebi... omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu ştiu ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee?

fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă."

De acelaşi spirit şi umor e plină toată piesa. Cît de fin şi real observator e Caragiale dovadă e începutul scenei a II-a, o pagină admirabilă. După ce bătrînii au vorbit de revoluţie, adorm. Deodată se aude un zgomot afară. Cucoana Efimiţa, încă sub influenţa convorbirei cu bărbatu-său, speriată, se scoală, încuie uşile şi iar se culcă; zgomotul se repetă. Efimiţa sare din pat, aprinde lampa, încuie iar uşile, umblă tremurînd prin casă, cheamă pe bărbatu-său. În această pagină mare (e tipărită cu petit), Efimiţa pronunţă numai cinci sau şase cuvinte, încolo urmează descrierea tuturor mişcărilor corpului, tuturor mişcărilor sufleteşti. Caragiale arată aceeaşi pătrundere şi observaţie fină şi în alte comedii, dar această pagină rămîne neîntrecută. Toată scena care urmează, unde teribilul revoluţionar, conu Leonida, la cel dintîi zgomot de afară, tremură ca varga, baricadează uşile cu mobilele din casă, e de un comic mare şi, ceea ce poate e şi mai important, e perfect tipică pentru conu Leonida şi coana Efimiţa. Aceşti bătrîni pensionari, mahalagii, sunt creaţiuni vii, atît de vii încît parcă-l vezi pe conu Leonida în halat, în papuci şi cu scufie de noapte, perorînd: „Hehei! unul e Galibardi; om, o dată şi jumătate!" Ca satiră socială, comedia e puţin adîncă, ea abia atinge stratul superficial al neajunsurilor urmate din introducerea instituţiilor europene. Săracii bătrîni pensionari sunt atît de proşti, dar şi atît de inofensivi.

Mai adîncă e *Noaptea furtunoasă.* Aici scalpelul criticei, satirei şi analizei a intrat mai adînc în viaţa noastră socială. Unii au făcut o învinuire lui Caragiale din faptul că a luat să descrie tipuri din mahala, şi nu din saloane şi buduare. O învinuire mai nefundată nici că putem să ne închipuim. Mai înainte de toate un autor descrie, şi trebuie să descrie, acel strat social pe care-l cunoaşte mai bine, şi afară de aceasta, mahalaua, de la 1848 încoace, are din ce în ce mai multă însemnătate în viaţa noastră socială.

Despre însemnătatea mahalalei în viaţa noastră politică nici nu vorbim, fiecare ştie că de mahala atîrnă alegerile în oraşe, fiecare ştie că un guvern care ar pierde sprijinul mahalalei n-ar putea-o duce mult. Mahalaua mai are şi altă însemnătate: dintr-însa iese burtă-verzimea îmbogăţită,

burghezimea noastră națională. Un crîșmar, un cherestegiu, îmbogățindu-se, cine mai știe cum, ajunge bancher, lipscan, negustor național. Influența acestei burghezimi cu punga plină asupra vieței noastre, de bună samă că nimeni nu va nega-o.

Nu vom arăta cuprinsul comediilor d-lui Caragiale, fiindcă cititorii le cunosc, apoi nici loc nu avem. Persoana de căpetenie în *Noaptea furtunoasă* este Dumitrachi zis și „Titircă inimă rea", cherestegiu, „comersant" și căpitan în garda civică. Jupîn Dumitrachi este în adevăr cel mai tipic reprezentant al mahalalei. Am spus că puterea mahalalei începe de la **1848**, cînd au căzut boierii și pe terenul vieței sociale a început a ieși burghezimea. Jupîn Dumitrachi este reprezentantul mahalalei, unul din reprezentanții domniei banului, și el își simte bine puterea, o cunoaște chiar lămurit.

Jupîn Dumitrachi știe, ori măcar simte, că toată mișcarea liberală este pentru dînsul. „Titircă inimă rea" știe că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului naționale* cu redactorul ei, Rică Venturiano, combate pentru dînsul, că „sfînta constituție", în sfîrșit, este pentru dînsul făcută. Știe și simte, de aceea, cu o mînă pe burta-i groasă și cu alta pe pungă, zice: „Noi suntem popor, nație..." și cu cel mai mare dispreț vorbește despre cei ce n-au bani. Funcționari mici, cu leafă puțină, sunt la dînsul „bagabonți", „coate-goale", „mațe-fripte" și d-sa, stăpîn pe situație, dă mandate de arest împotriva bolnavilor, bate slugile și dacă nu umflă și pe redactorul Rică, apoi pricina nu-i frica de a bate un scîrțai-scîrțai, ci pentru că „...eu de! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale..." Un om sărac, pentru „Titircă inimă rea" este așa de jos, încît, chiar cînd îi funcționar, e rușine a-l bate. Și „Titircă" e numai cherestegiu, ce va fi un jupîn de soiul acesta, mai bogat încă? Tipul jupînului Dumitrachi e de mare interes.

Nu știm dacă autorul a pus înadins în aceeași comedie pe băiatul Spiridon, pe tînărul Chiriac și pe jupîn Dumitrachi; oricum — în această treime avem un singur Titircă, dar la felurite vîrste. Băiatul Spiridon, pe care îl crește stăpînu-său prin sfîntul Nicolai cu sfîrcuri, pe care-l bate și-l trage de păr oriunde-l întîlnește... Spiridon, care de mic e deprins a bea tutun, a fura și a duce biletele de

amor ale Ziței... Spiridon crescînd ajunge un Chiriac, băiat de prăvălie, capătă încrederea stăpînului, „consimte la onoarea lui de familist", adică se face păzitorul stăpînei, pe urmă amantul ei și astfel, fiind bine cu jupînul și mai ales cu jupîneasa, intră și el cu parte în prăvălie, se însoară și se face „negustor", adică un jupîn Dumitrachi-Titircă inimă rea. Pe urmă își destoaie mușchii, pentru bătăile suferite, pe alți Spiridoni.

Credem că e vădită absurditatea celor ce ziceau că autorul a greșit luînd tipuri din mahala, în loc să ia din saloane și buduare.

În Zița, cumnata lui Dumitrachi, vedem ce înrîurire a avut civilizația asupra femeilor din mahala. Zița se duce la „Inion", știe să facă cu ochiul, să se îmbrace, să facă intrigi amoroase, să spuie cîteva cuvinte franțuzești, pocite grozav, și, în sfîrșit, ca hrană sufletească, are romane proaste ca *Dramele Parisului*, despre cari zice : „...cîte au ieșit, le-am citit de trei ori".

Rică Venturiano, tandru poet, student în drept și redactor la *Vocea patriotului național*e, e alt tip, tot atît de cu spirit descris și de real. Zic unii că tipul lui Rică e prea din cale-afară. Noi nu suntem de această părere. Tinerii găgăuți, „tinerimea, speranța viitorului", cari bat trotuarele Bucureștilor, umplu cafenelele și tunelurile, joacă toată noaptea biliard, își ruinează sănătatea și morala în casele publice și sărind gardurile mahalalelor ; acești tineri, cari se pretind învățați, pentru că știu să înșire cîteva fraze stricate, franțuzești ; acești tineri, cari se fac luminătorii nației în ziare, pentru că au învățat pe de-a rostul cîteva fraze, odinioară cu înțeles mare, pentru cari au bătut inimi mari, dar cari acuma au ajuns stereotipe, s-au pîngărit, au ajuns de rîs în gura acestor Rică, Ipingescu, Titircă etc. ; acești tineri, cari se fac redactori la *Vocea patriotului naționale*, repetînd cu patos : „nație, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare" ; acești tineri, această speranță a viitorului sunt o realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată. Cît despre năstrușnica lipsă de cunoștinți a redactorului *Vocei patriotului naționale*, care scrie : „Sunt într-o pozițiune pitorescă și mizericordioasă..." — apoi prin ce este această frază mai gogonată decît cea scrisă de redactorii revistei *Steluța* din Roman,

cînd zic: „Nutrim devotamentul de a colabora pentru progres" ?

Cucoana Veta, nevasta lui „Titircă inimă rea" e mai așezată și mai solidă decît sora sa Zița, mai cu minte decît bărbatu-său, ea în definitiv duce casa. Îmbogățită, deci neavînd nevoie de a munci, neputînd chiar a munci, ca „de, ce-ar zice vecinele!", incultă, deci neputînd munci intelectual, e fatal ca ea să-și ia un amant. Puterile nervoase trebuie cheltuite și, neputîndu-se altfel, sunt cheltuite în intrigi amoroase. În cazul de față, amantul e Chiriac, băiatul din prăvălie și omul de încredere al stăpînului.

Dacă trecem de la tipurile din *Noaptea furtunoasă* la considerații generale, trebuie să spunem că toate meritele artistice cari se găsesc în germeni în *Conu Leonida*, în *Noaptea furtunoasă* se dezvoltă, sunt o vegetație frumoasă. Un spirit nesecat, un rîs vesel și nesilit; acțiunea e vie, un act urmează din altul fără silă, oamenii se mișcă pe scenă atît de natural, încît uiți cîteodată că te găsești la teatru. Scena fiind ocupată totdeauna de persoanele principale, niciodată nu scade interesul spectatorilor, ci mai curînd crește. Intriga e extrem de simplă, tipurile sunt vii. Aici însă trebuie să constatăm și un neajuns ce-l are *Noaptea furtunoasă*: analiza psihică a tipurilor nu e destul de adîncă, tipurile sunt mai ales descrise și analizate din punctul de vedere exterior. Adîncile mișcări sufletești, cari caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puțină măiestrie decît caracterizarea tipului și caracterului exterior. Excepție fac scenele a VIII-a și a IX-a din actul I, admirabile ca analiză psihică. Veta e sfădită cu amantul ei Chiriac, care presupune că ea s-a amorezat de un amploiat. Urmează o scenă între Chiriac și Veta. Amîndoi au dor de împăcăciune, dar amorul propriu nu-i lasă, mai ales că și unul și altul crede că are dreptate. Și iată, scena se începe prin cuvinte nepăsătoare, prin fraze scurte, cari ascund o emoțiune și o amărăciune mare. Frazele, de o indiferență prefăcută, se fac amare, pline de mustrări: dorind din toată inima a se împăca, Chiriac cu Veta se sfădesc, sunt gata să rupă cu totul; și indiferența, amărăciunea se sting, dispar, numai cînd Chiriac se repede și ia spanga puștei ca să se ucidă. În fața primejdiei, Veta, înspăimîntată, cedează; urmează o scenă de împăcăciune,

cu explicații, cu jurăminte de fidelitate, cu promisiuni de a nu mai începe niciodată sfada, cu asigurări reciproce de iubire. Toată această scenă e admirabilă, fiecare cuvînt e la locul său, fiecare frază arată o stare sufletească vie și adevărată.

După fiecare frază, cînd pricepi și simți că e tocmai aceea pe care trebuie să o spuie Veta ori Chiriac, rămîi uimit : de unde știe Caragiale că tocmai această frază e aceea care trebuie spusă ? — o uimire care de altmintrelea se repetă totdeauna, cînd citești scrieri de mare talent. Rămîi uimit asemenea cînd te gîndești că autorul a știut să ne intereseze atît de mult pentru o scenă între o mahalagioaică și băiatul din prăvălie, o scenă care durează opt pagini. Aceasta e o dovadă vie de modul cum Caragiale poate să vadă în adîncul inimei omenești.



Talentul lui Caragiale și-a găsit expresiunea sa cea mai desăvîrșită, a dat roadele cele mai frumoase în a treia comedie, în *O scrisoare pierdută*. Intriga acestei comedii e cît se poate de simplă. Zoe Trahanache, nevasta a doua a lui Zaharia Trahanache, mare proprietar și capul unui partid politic, pierde o scrisoare de amor scrisă către Tipătescu, prefectul județului, amantul ei. Această scrisoare cade în mîna unui opozant, Cațavencu, care se folosește de ea ca de un instrument, pentru a fi ales deputat. Aceasta e esența intrigei politice, dacă putem să ne exprimăm așa. Cît despre intriga amoroasă, ea e mai aceeași ca și în *Noaptea furtunoasă*. În *Noaptea furtunoasă* avem pe Titircă, Veta, Chiriac ; în *Scrisoarea pierdută* pe Trahanache, Zoe, Tipătescu. După cum Titircă are deplină încredere în Chiriac, amantul nevestei sale, făcîndu-l straja „ambițului de familist", onoarei sale de familist, tot așa și Trahanache are încredere deplină în Tipătescu. Încrederea bărbaților în amanții nevestelor lor e oarbă : amîndouă comediile se sfîrșesc fără ca bărbații să bănuiască măcar pe amanții nevestelor. Cu această intrigă simplă, politică și amoroasă, Caragiale a știut să creeze nu numai o comedie mare de moravuri, dar și una din cele mai sîngeroase satire politico-sociale. Aici satira e mai adîncă, mai serioasă, aici nu mai

e vorba de ridiculizarea naivităţilor politice ale unui mahalagiu cum e conu Leonida, ci de funcţionarea întregului sistem constituţional, reprezentativ, în condiţiuni special româneşti. Aici satira e mai ascuţită, mai serioasă; după un rîs homeric, ea ne provoacă alte sentimente, cari numai a rîs nu seamănă. Căci cel care cugetă, de multe ori sub forme caraghioase, vede un fond care merită o întristare adîncă. Cînd zeţarii tipografi culegeau geniala operă a lui Gogol, *Sufletele moarte*, rîdeau ca nebunii. Se zice că acesta e unicul exemplu de o operă care să fi fost atît de spirituală, încît să facă pe zeţari să rîdă aşa mult. Cînd însă Gogol a citit opera sa celebrului poet Puşkin, acesta a început să rîdă, dar cu cît Gogol citea mai mult, Puşkin se întrista şi la sfîrşitul citirei, scoţînd un adînc oftat, a zis: „Ah, cît de tristă e ţara noastră". Şi cînd ne dezmeticim de torentul de spirit vesel care străbate toată comedia, oare nu ne vine, nu trebuie să ne vie acelaşi simţimînt trist şi dureros? În adevăr, să adîncim puţin această piesă.

Iată-l pe Trahanache, incult, prost ca o ciubotă, dar bogat; acesta e reprezentantul marilor proprietari. Iată pe Tache Farfuridi, de trampa lui Trahanache, avocat care face politică. Tot bagajul lui politic stă în cîteva fraze deşerte, ba are şi un program politic care se rezumă în următoarele: să se revizuiască constituţia, dar să nu se schimbe nimica. Brînzovenescu, avocat, prietenul lui Farfuridi, e şi mai ceva decît Farfuridi. Lui Brînzovenescu, Farfuridi i se pare un om politic prea aprins şi de un temperament periculos, şi de aceea îl trage mereu de mînecă, repetînd: „Tachi, fii cuminte". Despre această treime, Trahanache zice: „...Noi trei suntem stîlpii puterii: proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului electoral, ai Comitetului şcolar, ai Comitetului pentru statua lui Traian, ai Comiţiului agricol şi eţetera".

Capul partidului protivnic e Caţavencu. Acesta e mai deştept ca ceilalţi, plin de iniţiativă şi de energie. În schimb însă e un plastograf, un falşificator de poliţe, om fără cel mai mic scrupul. Pentru el toată politica se reduce la carieră şi la apetituri.

Madam Trahanache e nevasta lui şi amanta prefectului; această cucoană energică duce în adevăr politica judeţului, în locul venerabilului Trahanache. Politica pentru ea, cum

se și cuvine unei cucoane Zoițica, e o petrecere, ori un mijloc d-a urma intriga amoroasă cu Tipătescu. Nu principiile, dar chiar simple scrupule politice îi par niște fleacuri, niște nimicuri demne de copii, iar nu de oameni serioși. Ea e sincer revoltată contra amantului său Tipătescu, care „nimicurile politice" (propria ei expresie) îndrăznește să le puie mai presus de liniștea ei.

Dandanache, un bătrîn ramolit, idiot, e candidatul administrației, se alege chiar deputat, tot prin amenințarea de a publica o scrisoare de amor a unei înalte persoane, lucru ce dorește, dar nu reușește să facă Cațavencu. Reprezentantul administrațiunei e prefectul Tipătescu.

Tipătescu e amantul nevestei prietenului său Trahanache, pe care îl înșeală de cinci ani. Ca prefect, bate lumea, face alegeri cu bătăuși, arestează oamenii ca să capete înapoi o scrisoare de amor, pe care a pierdut-o amanta sa; dă voie polițaiului să ia mită, numai să-i fie lui cu credință; sechestrează telegrame și dă ordine ca să nu se expedieze nici o telegramă fără știrea sa, și toate acestea le face cu atîta seninătate de suflet, încît ai crede că nici nu poate și nici nu trebuie să fie altmintrelea. Cînd vine de la telegraf și spune Zoiței că a dat ordin să oprească toate telegramele, spune aceasta cu atîta liniște, încît s-ar părea c-a dat ordin slugei să-i facă ghetele. Și cu toate acestea, din toată compania onorabilă din *Scrisoarea pierdută,* parcă tot Tipătescu e mai om decît alții. Îngrozit de toată corupția politico-socială care se desfășoară înaintea sa, Tipătescu strigă: „Ce lume, ce lume, ce lume!..." Că Tipătescu e nevoit să strige plin de deznădejde: „Ce lume, ce lume!", aceasta e poate cea mai dureroasă parte a satirei, caracteristică pentru întreaga viață politică din *Scrisoarea pierdută.* Trahanache, un om, cum am zis, incult, naiv, foarte mărginit, dar om cinstit în afacerile lui personale, zice: „...înțeleg; să zic: pentru politică — unde e în joc interesul țării, *ca oricare român,* a încercat omul, ca să te forțeze adică, pentru că te știe că ții la onoarea Joițichii, ca prietin ce-mi ești — a făcut plastografie..." Din aceste cuvinte incoherente iese morala politică nu numai a lui Trahanache, dar a tuturor oamenilor politici din *Scrisoarea pierdută.*

Revoltat grozav pentru neonestitatea lui Cațavencu în afacerile lui bănești, pentru falsificarea girurilor la polițe,

Trahanache admite însă, ca oricare român să facă „plastografie", mişelie, cînd e vorba de politică, de „interesul ţării". Dandanache rămîne cu gura căscată de mirare cînd Zoe îi zice că, o dată ales deputat, trebuie la rîndul lui să se ţie de cuvînt şi să întoarcă scrisoarea de amor acelei înalte persoane, cu al cărei ajutor s-a ales. „Cum se poate, coniţa mea, s-o dau înapoi ? S-ar putea să fac aşa prostie ? Mai trebuie s-al'dată... La un caz iar... pac ! la *Războiul.*" Necinste, mişelie, lipsă de scrupule sunt norme de purtare şi de înţelepciune cînd e vorba de „politica", de „interesul ţării".

Mai sunt încă două persoane în *Scrisoarea pierdută*, aceştia sunt Cetăţeanul turmentat şi Pristanda. Cetăţeanul turmentat n-are nume propriu, şi aşa şi trebuie să fie, căci Cetăţeanul turmentat, în comedia lui Caragiale, e o simbolizare a majorităţei alegătorilor, pentru că acest Cetăţean turmentat trebuie să reprezinte, după ideea din O *scrisoare pierdută*, masa anonimă a alegătorilor. Cînd prefectul Tipătescu e nevoit să-şi calce pe inimă şi să recomande Cetăţeanului turmentat să aleagă pe Caţavencu, îl apostrofează cu următoarele cuvinte : „Pentru că eşti un om viţios... beţiv... păcătos... trebuie să-ţi dai votul lui onorabilul d. Caţavencu". .....Pentru că, încă o dată, la alegători ca d-ta, cu minte, cu judecată limpede, cu simţ politic, nu se poate mai bun reprezentant decît d-l Caţavencu..." „Şi mai bun prefect decît d-l Tipătescu" ar fi putut să adauge cu multă dreptate. În realitate însă, Cetăţeanul turmentat al lui Caragiale nu e nici viţios, nici păcătos, ci ignorant şi prostit. Caţavencu îl îmbată cu rachiu. Farfuridi şi acelaşi Caţavencu îl îmbată şi mai rău cu vorbe, prefectul are pentru el „hîrdăul lui Petrache" şi cu toate acestea Cetăţeanul e unicul om adevărat cinstit din toată piesa.

Cînd pentru a doua oară găseşte scrisoarea cucoanei Joiţei şi i-o aduce acasă, Caţavencu, mirat şi revoltat de *prostia* Cetăţeanului, îi spune : „Nenorocitule ! ţi-ai aruncat norocul în gîrlă : te făceam om !". Cetăţeanul, care ştie şi el foarte bine ce folos putea să tragă, făcînd o mişelie cu scrisoarea, răspunde hotărît : „Nu puteam... andrisantul cu domiciliul cunoscut *(arată pe Zoe)*".

Cît de departe sunt toţi aceşti Trahanache, Caţavencu, Dandanache, Tipătescu de la această pricepere a datoriei, de

la acest simţimînt de dreptate şi onestitate. Aici avem una din cele mai fericite şi mai adînci idei din *Scrisoarea pierdută*.

A doua persoană, de care n-am vorbit încă, e poliţaiul Pristanda; acesta e iarăşi una din cele mai fericite creaţiuni ale lui Caragiale. Poliţaiul G. Pristanda linguşeşte, se tîrîie, minte, se înjoseşte, mijloceşte în afaceri ca om al prefectului, ascultă la ferestrele oamenilor, bate, arestează ilegal, strînge bătăuşii, e gata să trădeze azi pe acela pe care l-a servit ieri. Unde e cauza acestei activităţi atît de febrile, atît de nesănătoasă şi vătămătoare? E oare cauza chiar în caracterul lui? Pristanda însuşi o explică. „Şi la mine, coane Fănică, să trăiţi! greu de tot... Ce să zici? Famelie mare, renumeraţie mică după buget, coane Fănică. Iacă d-aia nevastă-mea zice: «Mai roagă-te şi tu de domnul prefectul să-ţi mai mărească leafa, că te prăpădeşti de tot»... Nouă copii, coane Fănică, să trăiţi! nu mai puţin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datorie; dar de! nouă copii şi optzeci de lei pe lună; famelie mare, renumeraţie mică după buget."

În acest mic monolog, admirabil de natural, atît de caracteristic pentru Pristanda, se arată totodată şi mobilul ce-l mişcă, şi cauza întregii lui activităţi. Ca un refren care face pe unii să rîdă cu hohot, pe alţii să rîdă cu lacrimi, Pristanda repetă mereu: „...famelie mare... nouă copii... unsprezece suflete... renumeraţie mică..."

Că iubirea chiar cea mai curată (în cazul acesta iubirea de copii) poate să fie mobil de fapte mişeleşti, e din nefericire un dureros adevăr. În *Scrisoarea pierdută*, Cetăţeanul turmentat şi Pristanda fac posibilă toată tragicomedia politică pe care o joacă Trahanache, Dandanache, Caţavencu. Cetăţeanul turmentat, persoană simbolică, după cum am zis, prin ignoranţa lui, prin lipsa de simţ politic; Pristanda, prin faptul că e instrumentul acestui politicianism, şi e instrument pentru că are „nouă copii... unsprezece suflete..."

Aşa e conţinutul, aşa e satira politico-socială din *Scrisoarea pierdută*. E oare adevărată această satiră, e oare viaţa noastră aşa de păcătoasă, nu e oare o exageraţie mare aici? Desigur că toată viaţa noastră politico-socială nu e aşa cum ne e zugrăvită în *Scrisoarea pierdută;* desigur că avem şi oameni cinstiţi, şi alegători cari nu sunt nici ignoranţi, nici beţivi, altmintrelea ar trebui să desperăm de soarta şi viitorul ţărei. Desigur multe anomalii existente vor dispărea,

dispar chiar acuma, aceasta e adevărat. Dar toate acestea nu dau nici un cuvînt în contra satirei lui Caragiale; pentru că el nu ne-a zugrăvit toată viața, ci o parte a vieții, o parte caraghioasă și urîtă. Și că astfel de viață, astfel de anomalii există, ba chiar unele cari întrec pe acele din *Scrisoarea pierdută*, cine ar îndrăzni să nege? Și o dată aceste anomalii existînd, cine oare ar putea să nege dreptul lui Caragiale de a le ridiculiza, de a le biciui, de a le expune la rîsul și disprețul public? Ba nu numai că are dreptul, ci are chiar mare merit, un merit imens că a făcut așa; și nu numai merit de artist, ci și merit cetățenesc, merit de a-și fi făcut datoria. Dar zic alții: tipurile nu sunt oare exagerate? Unde s-au văzut oameni atît de proști, unde s-a pronunțat un discurs așa de incoherent ca al lui Farfuridi?

Mai întîi satira și-a arogat totdeauna dreptul unor exagerări, și în această privință chiar lucrările marilor maeștri satirici întrec mult în exagerări pe ale lui Caragiale. În adevăr, Caragiale s-a folosit foarte puțin de acest drept al satirei. Tipurile create de dînsul nu sunt numaidecît oameni cari se plimbă pe stradă și nu trebuie deci căutată o absolută identitate între tipurile lui Caragiale și între tipurile similare din viața reală, și nici între frazele ce pronunță eroii lui și între acele pe cari le spun oamenii ce trăiesc realmente și care au dat material lui Caragiale pentru scrierile lui.

Această identificare, această cerere ca eroii producțiunilor artistice să fie identici în vorbă, în caracter, în toate, în sfîrșit, cu oamenii reali, e absurdă. Cu mare naivitate, această cerere s-a manifestat cu ocazia criticilor asupra celei din urmă lucrări a lui Caragiale, *Năpasta*. Eroii comediilor lui Caragiale sunt creațiuni ale lui Caragiale, deci sunt oameni nou născuți, cari au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu.

Fiind creațiuni vii, veți întîlni o sumedenie de oameni care seamănă cu ei, niciodată însă identici, cum nu există nici în viața reală doi oameni absolut identici. Cu cît tipul creat de artist va fi mai reușit, mai cu viață, cu cît mai mult va fi adevărată creațiune de artă, cu atît această creațiune va fi mai individuală, cu atît va fi mai puțin vorba de identitate cu alt tip din viața reală. O fotografiere, o copiare a unui ins din viața reală nu va fi o creațiune vie, ci ca o fotografie, ca o copie, va fi o lucrare moartă.

Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sunt vii, şi vii sunt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie caracteristice, să fie logice, să nu fie în contrazicere cu caracterul celui care le pronunţă, ci dimpotrivă, să arate tocmai caracterul lui.

În acest sens a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski, cînd a zis că o creaţiune adevărat artistică e mai adevărată decît viaţa reală. În adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc şi fac multe lucruri cari nu sunt de loc caracteristice, ori cari sunt indiferente caracterului lor, în artă, însă, fiecare acţiune, fiecare frază trebuie să fie şi este caracteristică pentru eroul producţiunei artistice. Şi, în acest sens figurat, putem zice şi noi că tipurile comediilor lui Caragiale sunt mai adevărate decît cele din viaţa reală. Fiecare frază, fiecare acţiune ne zugrăveşte caracterul omului. Fiecare frază e caracteristică pentru acel care o pronunţă, caracteristice sunt chiar acele cari par a fi exageraţii satirice. Şi aici dăm peste o greutate cu totul specială, pe care trebuie s-o învingă un scriitor satiric. Se înţelege că şi în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului ; într-o piesă teatrală ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigei şi trebuie să fie scenică ; iar într-o piesă teatrală cu conţinut satiric, se adaugă o nouă greutate : ea trebuie să ridiculizeze pe un individ, ori chiar o întreagă stare de lucruri socială. Caragiale a învins toate aceste greutăţi. E caracteristic pentru Farfuridi incoherentul discurs de la întrunirea publică, e scenic acest discurs şi caracterizează şi ridiculizează şi pe Farfuridi, şi pe cei ce-l ascultă şi aprobă. Mai ales e admirabil caracterizat programul lui Farfuridi prin frazele din urmă, unde cere revizuirea constituţiei, însă, cu condiţie, să nu se schimbe nimica. Pe frontispiciul cîtor programe politice nu s-ar putea pune această frază, ca admirabila lor caracterizare ! Şi tot aceleaşi calităţi le găsim şi în discursul lui Caţavencu. Cîte discursuri patriotice, cîte lacrimi patriotice nu se varsă, dacă nu pe tema că n-avem şi noi faliţi naţionali români, apoi pe teme similare ? Discursul demagogic al lui Caţavencu, plin de şiretlicuri, de tirade false, discursul unui speculant neruşinat şi îndrăzneţ ar fi peste putinţă în gura naivului şi tîmpitului Farfuridi, dar e foarte natural în gura lui Caţavencu.

Analiza sufletească a eroilor din *Scrisoarea pierdută* nu e destul de adîncă. Cele mai adînci şi mai variate simţiminte mai nu sunt atinse. Aceasta se explică în mare parte prin faptul că *Scrisoarea pierdută* e o satiră politică ; asupra acestei satiri a fost aţintită mai ales atenţia autorului, şi nu asupra adîncirei psihice a persoanelor. Dar analiza sufletească, atîta cîtă e, ca exactitate, ca pricepere a sufletului omului, ca putinţă de a zugrăvi acest suflet, e mai presus de orice laudă. De altmintrelea, pentru două tipuri trebuie să facem excepţie şi în privinţa adîncirei psihice ; Tipătescu şi Zoe Trahanache, chiar în această privinţă, nu lasă nimic de dorit. Aici iarăşi avem o dovadă, cît de adînc vede uneori în inima omenească mult talentatul nostru scriitor dramatic. Între Zoe şi Tipătescu nu se agită numai chestiuni politice, ci e atins un puternic şi adînc simţimînt omenesc, iubirea ; de aceea şi autorul nostru a avut prilej să facă o analiză mai puternică.

Din punctul de vedere psihic, unii sunt zugrăviţi mai adînc, alţii mai puţin adînc, dar, cum am zis, nici unul greşit. Sunt scene cari, din punctul de vedere al adevărului şi puterei în zugrăvirea caracterelor şi stărilor sufleteşti, sunt făcute cu adevărată mînă de maestru. Aşa e scena a IX-a din actul al II-lea, între Caţavencu şi Tipătescu. Tipătescu e nevoit, prin poziţiunea sa, prin rugăminţile Zoei Trahanache, să trateze cu Caţavencu pentru răscumpărarea scrisorei. Plin de dispreţ, de ură pentru Caţavencu, e nevoit să înăbuşe aceste sentimente. Dar, ca prefect, învăţat să poruncească şi neînvăţat să-şi înfrîne pornirile caracterului său violent, de-abia poate să se stăpînească. În toată scena aceasta între Tipătescu şi Caţavencu, o scenă mare de şapte pagini, la fiecare frază, la fiecare cuvînt, se simt, se văd admirabil simţimintele ce fierb în sufletul lui Tipătescu. Frazele ce pronunţă, bătaia nervoasă din călcîi, strîngerea scaunului cu mîna, trădează şi zugrăvesc aceste simţiminte, dar, mai presus de toate, e admirabil exprimată creşterea treptată a indignărei lui Tipătescu şi silinţa de a se stăpîni, pînă ce în sfîrşit indignarea învinge şi izbucneşte în strigătul : „Mizerabile !", şi turbat se aruncă asupra lui Caţavencu. Ca „pendant" pentru această scenă admirabilă, am sfătui pe cititorii noştri să citească din nou scena I-a din actul al II-lea, între Brînzovenescu, Farfuridi şi Trahanache. Brînzovenescu şi Farfuridi,

după multe ocoluri, în sfîrșit, mărturisesc lui Trahanache că ei bănuiesc pe prefect de trădare politică. Trahanache, indignat, începe să mustre pe Farfuridi și pe Brînzovenescu, la fiecare întrerupere se indignează mai rău și sfîrșește prin a fugi de amicii săi politici, strigînd : „Salutare ! Salutare, stimabile !“ Creșterea indignărei lui Trahanache e zugrăvită cu o admirabilă pricepere. Zugrăvirea unui aceluiași simțimînt al indignărei, a creșterei treptate a indignărei la doi oameni atît de deosebiți ca Tipătescu și Trahanache, arată și mai bine tot puternicul spirit de observație, toată puterea cu care Caragiale știe să creeze adevărate și vii individualități.

Sunt iarăși admirabile două scene dintre Tipătescu și Zoe. În scena a V-a, din actul al II-lea, se zugrăvește admirabil caracterul cucoanei Zoița : alintată, capricioasă, învățată să i se îndeplinească toate capriciurile, cînd peste ea dă o nenorocire, cînd o amenință un scandal, uită toate. Neînvățată să fie contrariată în viață, neînvățată cu toată seriozitatea vieței, la prima arătare a primejdiei e gata să jertfească interesele politice trecute, prezente și viitoare ale lumei întregi. De un egoism strîmt, de-o inteligență care era tocmai destulă pentru a duce de nas și înșela pe bărbatu-său, de a face intrigi amoroase, dar cu totul neîndestulătoare cînd se cer vederi ceva mai înalte, ea se miră, e revoltată de scrupulul lui Tipătescu, care nu vrea să susție candidatura escrocului de Cațavencu. Pentru a învinge scrupulul și îndărătnicia lui Tipătescu, cucoana Zoe pune în mișcare toate mijloacele de cari dispune o femeie, și încă o *femeie-cucoană :* lingușiri, dezmierdări, mustrări, amenințări și în sfîrșit lacrimi. Toată această scenă e admirabil de *expresivă* și de adevărată. Față cu aceste multiple arme, Tipătescu se pleacă, e învins. Faptul că Zoe duce de nas și pe bărbat și politica județului, faptul că învinge scrupulul și îndărătnicia lui Tipătescu prin energie, poate să pară că e semnul unei energii superioare.

Aceasta e greșit, și Caragiale e un observator prea fin ca să fie de această părere ; în altă scenă între Zoe și Tipătescu [1], petrecută după cîteva zile după cea dintîi, se arată adevăratul caracter al Zoei. Cîteva zile de suferință, de primejdie, o distrug într-atîta, încît ea se pierde cu desăvîrșire. Fiecare mișcare, fiecare zgomot o face să tremure ca

[1] Scena a V-a, actul IV, și mai ales scena I-a, actul IV (n.a.).

targa, să plîngă cu un plîns isteric, de astă dată neprefăcut și cît se poate de sincer.

Pe cînd Tipătescu cugetă și se luptă pentru înlăturarea primejdiei, pentru scăparea poziției lor, cucoana Zoe plînge, tremură, îl împovărează cu mustrări, și-a pierdut capul pînă într-atîta încît nu știe nici ce face, nici ce vorbește; ea ne insuflă milă. Diferența pe care o invoacă ea între pozițiunea ei și a lui Tipătescu, căci el e bărbat, deci asupra lui scandalul nu se va răsfrînge atît de mult, nu e tocmai adevărată, pentru că Tipătescu oricînd e gata să plece cu ea. În această scenă se arată adevăratul caracter al cucoanei Zoe, caracter mai reușit poate decît toate celelalte.

Dar talentul lui Caragiale se arată nu numai într-o scenă, ci cîteodată într-o singură frază se oglindește tot caracterul talentului lui. Dăm aici două pilde foarte caracteristice: Tipătescu vorbește cu Pristanda.

Acesta din urmă, plin de un extaz ipocrit pentru Tipătescu, plin de supunerea unui rob pentru prefect, supunere și admirație ipocrită, cum și trebuie să fie la un rob, cu un surîs de supunere pe buze, repetă, ca un ecou după prefect, cel din urmă cuvînt al frazei.

Cînd prefectul înjură pe Cațavencu, Pristanda repetă după prefect, adăogînd cuvîntul „curat". „Mișel", înjură Tipătescu pe Cațavencu, „curat mișel", repetă Pristanda; „murdar", „curat murdar", răspunde Pristanda. Se schimbă vorba, Pristanda ca un ecou repetă sfîrșitul frazei, dar iată că Tipătescu spune fraza următoare, al cărei sfîrșit e cu totul în defavorul lui Pristanda:

„*Tipătescu:* Lasă Ghiță, cu steagurile de alaltăieri ți-a ieșit bine; ai tras frumușel condeiul.

Pristanda (uitîndu-se pe sine și rîzînd): „Curat condei. *(Luîndu-și numaidecît seama, naiv.)* Adicăte cum condei, coane Fănică?..."

Acest răspuns al lui Pristanda, această frază e cît se poate de caracteristică pentru natura de rob ipocrit a lui Pristanda. Ea e și cît se poate de logică, de adevărată din punctul de vedere psihologic.

În adevăr, cînd Tipătescu începe zîmbind să vorbească de steaguri, Pristanda, al cărui spirit se modelează după spiritul lui Tipătescu, începe să rîdă, pregătindu-se să repete cuvîntul din urmă. Prin puterea inerției psihice, mecanicește,

el repetă cuvîntul din urmă, „curat condei" ; sunetul cuvintelor pronunțate îi deșteaptă în conștiință însemnarea lor și atunci, schimbînd deodată expresiunea feței în naivă și mirată, el pare că, nepricepînd de ce e vorba, întreabă : „Adicăte cum condei, coane Fănică ?..."

Dar acest răspuns, pe lîngă că e foarte caracteristic, pe lîngă că e perfect logic și adevărat, psihologicește vorbind, e și cît se poate de scenic. Păcăleala lui Pristanda face pe public să izbucnească într-un rîs cu hohot.

A doua pildă o luăm din actul al IV-lea, scena a X-a. Zoe, după atîta spaimă și durere, capătă pe neașteptate scrisoarea de amor înapoi. Ea rămîne singură pe scenă, cu scrisoarea în mînă. Ce prilej ar fi pentru un scriitor cu mai puțin talent să facă un lung monolog, în care Zoe și-ar fi exprimat toată mulțămirea, toată bucuria că în sfîrșit a căpătat scrisoarea pierdută, în sfîrșit n-o mai amenință nici o primejdie, în sfîrșit poate să trăiască înainte nesupărată cu omul pe care-l iubește : Fănică Tipătescu. Dar Caragiale e un observator prea fin, prea bine știe să privească în adîncul inimei omenești, pentru ca să facă astfel de greșeală. Bucuria mare, fericirea mare, neașteptată, ca și o mare nefericire neașteptată, turburînd toate puterile sufletești, le seacă, amuțesc pe om și îl fac să exprime *nimicitorul* sentiment în fraze scurte, confuze.

De aceea e așa de greu, așa imens de greu a exprima, a zugrăvi un asemenea sentiment. Ceea ce e adevărat în general e, bineînțeles, și mai adevărat în cazul cucoanei Zoe, femeie slabă și nervoasă. Toate acestea le-a priceput și simțit perfect Caragiale. Iată cum își arată Zoe sentimentul de nespusă bucurie.

„Z o e : E adevărat ori visez ? *(Șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută.)* Fănică ! *(Se scoală rîzînd, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori și iar șade.)* Fănică ! *(Plîns nervos... după o pauză, se scoală și, zîmbind, se șterge la ochi și răsuflă tare.)* A !... mi-a trecut... Fănică ! *(Suie repede la dreapta și dispare.)*"

Cît de sobru și cît de admirabil de adevărat ! Două simțiminte au muncit mai mult pe Zoe — teama de un scandal public și mai cu seamă teama că va pierde pe amantul ei Fănică. Și cît de uimitor de adevărat e exprimată în cîteva cuvinte bucuria de a se fi mîntuit de această spaimă. Cîte

simţimînte nu-s exprimate în această repetire de trei ori: „Fănică!" Sfătuim pe cititorii noştri să citească de mai multe ori aceste cîteva rînduri, acest mic monolog al Zoei, pentru a înţelege bine acea pătrundere adîncă a lui Caragiale şi acea artă sobră cu care ştie s-o exprime. Prin asemenea bucăţi, Caragiale se ridică de la un scriitor de talent, la înălţimea unui artist.

Este încă o particularitate în scrierile lui Caragiale, asupra căreia dorim să atragem luarea-aminte a cititorilor noştri. Toate comediile lui sunt pline, împestriţate cu paranteze. Mai fiecare monolog mai însemnat, mai fiecare frază mai caracteristică e urmată de o paranteză în care e arătat fiecare gest, fiecare intonaţie; fiecare schimbare a feţei chiar e arătată în paranteză. Se înţelege, aşa obişnuiesc toţi scriitorii dramatici, dar foarte puţini cît Caragiale.

Comediile lui Caragiale, din această cauză, sunt foarte îndemînatece pentru jucat. Care o fi cauza acestor paranteze atît de numeroase? E oare frica lui Caragiale să nu greşească actorii, şi de aceea le arată în paranteză fiecare gest ce trebuie să-l facă? O fi şi aceasta. Dar cauza principală e mai ales în felul talentului scriitorului nostru. Caragiale cunoaşte aşa de bine, aşa de perfect pe acei pe cari îi descrie: el vede aşa de bine, aşa de exact fiecare mişcare ce fac; el aude aşa de desluşit fiecare cuvînt; el simte aşa de bine fiecare mişcare sufletească, fiecare simţimînt al eroilor săi, şi cum acest simţimînt se manifestează, şi toate modurile posibile de manifestare — încît i-ar trebui spaţiul larg al unui roman pentru a le exprima. Strîmtorat însă în felul scrierei speciale care e piesa teatrală, strîmtorat în convenţiile teatrale, în monologuri, el varsă toate observaţiile, atît de fine, atît de exacte, în paranteze. De aceea, între altele, sunt aşa de uşor de jucat comediile lui Caragiale şi, ceea ce e mai important, de aceea sunt aşa de interesante la citire. E o plăcere... aproape fizică de a citi *Scrisoarea pierdută*; orişicît de bine ar fi jucată, ea nu ne poate produce atîta plăcere.

În privinţa tehnicei piesei *Scrisoarea pierdută* nu mai avem mult de zis, trebuie să repetăm ceea ce am spus despre toate comediile lui.

Plină de spirit, făcînd pe public mai la fiecare frază să izbucnească în hohote de rîs, acţiunea se desfăşoară atît de viu şi natural încît, cum am mai zis, uiţi că eşti la teatru.

Convenţiile teatrale, absolut necesare într-o piesă de teatru, sunt întrebuinţate cu atîta artă, încît nu ne lovesc neplăcut sentimentul logicei şi naturalului.

În *Noaptea furtunoasă* sunt mai puţine persoane, de aceea erau mai uşor de maniat, dar în *Scrisoarea pierdută* sunt multe, ba e chiar o adunare mare de oameni, întruniri şi manifestaţii publice, şi mînuirea pe scenă a acestor numeroase persoane, a acestor adunări mari de oameni e făcută cu o egală siguranţă, cu tot atîta pricepere şi măiestrie. Persoanele principale le ţine Caragiale mai tot timpul pe scenă, ceea ce face să nu scadă nici un moment interesul spectatorilor.

Ar fi de scris un articol întreg spre a arăta acele greutăţi speciale cari sunt de învins în împărţirea în acte, în desfăşurarea acţiunei, în zugrăvirea caracterelor prin monologuri şi convorbiri, în economia spaţiului lucrărei, în închegarea intrigei şi dezlegarea ei la sfîrşitul piesei şi într-o sută de alte greutăţi mai mici ori mai mari cari îngreuiază acest special fel de producţiune artistică.

Ar fi de făcut alt articol încă spre a arăta cum toate aceste greutăţi speciale au fost învinse de Caragiale. Nu-l facem aici, pentru că nici loc n-avem şi pentru că socotim mult mai importante alte însuşiri ale creaţiunei lui Caragiale, pe cari am stăruit să le punem în evidenţă, adică : satira politico-socială şi mai ales crearea unor fiinţi şi tipuri vii.

Această din urmă observaţie o facem mai ales pentru acei cari vor să imiteze pe Caragiale, pentru acei cari vor voi să lucreze în aceeaşi direcţie, pentru acei cari vor dori să creeze lucrări de valoarea *Scrisoarei pierdute*.

E grea tehnica în scrieri teatrale, mai ales cînd ajunge la perfecţia din *Scrisoarea pierdută*, dar o poate căpăta totuşi un om inteligent prin muncă, prin stăruinţă, prin viaţa în culisele teatrului. E un preţios lucru spiritul, mai ales un spirit înţepător ca al lui Caragiale, dar găsim mulţi oameni de spirit în ţara noastră, cari, în multe privinţi, îl egalează. Însă ceea ce e peste măsură de rar şi de excepţional, ceea ce nu se capătă prin nici o muncă şi stăruinţă, e talentul artistic de a zugrăvi, de a crea viaţă, tipuri, oameni vii şi vieţuitori.

Chiar frazele, cuvintele de spirit din comediile lui Caragiale, cari au început să capete dreptul de cetăţenie în con-

vorbirile de toate zilele, ca fraze tipice, sunt, mai ales de aceea, aşa de spirituale, fiindcă sunt pronunţate de oameni vii şi sunt caracteristice pentru aceşti oameni. Chiar satira politico-socială e aşa de *adîncă şi înţepătoare*, pentru că îşi găseşte exprimarea în viaţă şi în oameni vii. Şi vii sunt oamenii din *Noaptea furtunoasă* şi *Scrisoarea pierdută*, atît de vii, încît parcă vor să plece din comediile scrise, să plece in lume, să plece pe stradele oraşului de munte unde se petrece acţiunea *Scrisoarei pierdute*. Farfuridi, pentru că are, n-are procese, să meargă la unsprezece fix la tribunal, Caţavencu să plîngă la întruniri, cu lacrimi patriotice că n-avem şi noi faliţi naţionali români, după cum are fiecare stat civilizat, Trahanache să prezideze o sumedenie de comitete, să facă mare politică şi adînci observaţii, ca următoarea: „Intr-o soţietate fără moral şi fără prinţip... trebuie să ai şi puţintică diplomaţie!", ori să se extazieze înaintea scrisorei băiatului său: „...tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat!" şi care scrie: „Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are!". Zoe să petreacă şi să mănînce averea bătrînului său bărbat cu „cocoşelul" ei, Tipătescu; iar Pristanda să minţă, să înşele, să se înjosească, să linguşească, să bată pe cei mici, să fie bătut de cei mari, şi toate acestea pentru că de... are omul „nouă copii... unsprezece suflete". Dacă stăruim aşa de mult asupra puterei de a trăi a tipurilor din Caragiale, despre cari am vorbit pînă acuma, e de altmintrelea nu numai pentru acei cari vor să-l imiteze, ci chiar pentru Caragiale însuşi. După cum vom vedea pe dată, Caragiale uneori pare a nu pricepe el singur ce constituie, mai ales, mărirea talentului său.

•

Am arătat, pe cît am putut, însemnătatea creaţiunei lui Caragiale. Să vedem acuma unele neajunsuri ale acestei creaţiuni. Se înţelege că nu vom căuta cu lumînarea mici greşeli, cu scop de a arăta că ştim să le descoperim. Aceasta n-ar fi demn nici de noi, nici mai ales de însemnatul talent al lui Caragiale; vom căuta să urmărim, să înfăţişăm lucrurile dintr-un punct de vedere mai general, mai obiectiv şi mai înalt. Primul neajuns şi, după noi, un neajuns însemnat,

e sensul satirei sociale ; am arătat cît de serioase deducţiuni se pot scoate din talentata satiră a lui Caragiale, ce mare interes social are ea. Dar aceste deducţiuni, dar acest interes e al nostru şi, sperăm, al tuturor cititorilor ce vor cugeta mai mult. Oare tot aşa de serios le-a luat şi Caragiale ? Îi dă el oare tot atîta însemnătate ?

La aceste întrebări n-am putea decît să dăm un răspuns negativ. Caragiale ne dă un fragment din viaţa reală. Această viaţă îl face să rîdă, şi la rîndul lui, prin talentul său, ne face să rîdem împreună cu el. O dată ce această viaţă conţine anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dînsele, cît şi dureroasa lor însemnătate.

Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde şi rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, şi de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar rîde cu acelaşi talent, dar pătruns de un ideal social înalt. Idealul social al satiricului trebuie să fie mult mai presus decît societatea în care trăieşte, pentru ca rîsul lui să fie atît de însemnat ca al maeştrilor satirei de cari am pomenit mai sus. Voltaire, cu tot geniul său, n-ar fi avut înrîurirea ce-a avut-o, dacă n-ar fi stat aşa de sus prin dezvoltare, prin ideal, şi tocmai fiindcă avea ideal aşa de înalt şi de mare, de aceea rîsul lui a zguduit lumea de atunci şi a ajuns pînă la noi, iar veacul al optsprezecelea a putut fi numit veacul lui Voltaire. Idealul social călăuzeşte satira artistului, îndreptîndu-i rîsul, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde trebuie să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială ; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale. Acest neajuns, care se simte în admirabilele comedii despre cari am vorbit, e mult mai mare în a patra comedie, despre care vom vorbi acum, în *D-ale carnavalului.*

Satira politico-socială în această comedie e de o însemnătate cu totul infimă şi chiar greşită, forţată, şi în general *D-ale carnavalului*, deşi o lucrare de talent, e mai prejos decît comediile celelalte ; e mai prejos de talentul unui Caragiale. Cercetarea psihică, uneori destul de adîncă în comediile despre cari am vorbit, de multe ori mai puţin adîncă,

dar totdeauna reală şi adevărată, e în *D-ale carnavalului* superficială şi uneori greşită.

După cum se vede, Caragiale a vrut să bazeze toată lucrarea sa mai ales pe acţiune, pe marea sa pricepere de scenă şi pe cuvinte de spirit. Dar, cum am zis, toate acestea au însemnătate cînd sunt strîns legate de tipuri reale şi vieţuitoare, cînd acţiunea decurge din viaţă şi cuvintele de spirit sunt pronunţate de oameni vii. Caragiale, în *D-ale carnavalului*, a vrut să captiveze publicul numai prin acţiune teatrală şi spirit, dar, bineînţeles, n-a reuşit, şi era imposibil să reuşească. Despărţind într-un mod nefiresc intriga, acţiunea, de viaţa reală, el concentrează toată atenţia asupra celor dintîi, în loc de a o concentra asupra celei din urmă, asupra vieţei reale.

Urmarea acestei greşeli e că intriga însăşi ajunge peste măsură de încurcată; acţiunea uneori nefirească, spiritul uneori silit. Intriga se încurcă aşa de rău, încît autorul nici nu îndrăzneşte s-o descurce pe scenă, ci între culise, fără să ştim cum, şi desigur a trebuit toată priceperea lui în ale scenei, în ale tehnicei teatrale, pentru a o descurca şi aşa cum e descurcată. Încurcăturile din comedia aceasta dau prilej la o mulţime de bătăi. Nu-i vorbă, bătaia, slavă Domnului!, e destul de caracteristică pentru viaţa noastră în general şi pentru viaţa de mahala în special; dar se simte că toată bătaia e pusă pe scenă numai pentru a face pe public să rîză. Miţa Baston, principala persoană a comediei, e nereală şi nelogică. Noi am mai spus că e absurd a cere de la un artist să creeze tipuri identice cu cele din viaţa reală şi să facă pe eroii săi să rostească fraze identice cu ale tipurilor reale cari i-au servit drept modele; dar aceste tipuri trebuie să fie logice cu ele înseşi, trebuie ca, spre pildă, acţiunile pe cari le fac să fie condiţionate de simţimîntele şi pasiunile ce le muncesc.

Aşa oare sunt tipurile din *D-ale carnavalului?* Să luăm ca pildă pe Miţa Baston, aproape principala persoană a piesei. Miţa Baston, ţiitoarea lui Crăcănel şi amanta bărbierului Nae Girimea, e o cocotă ordinară de mahala, care nu ştie să rostească un cuvînt străin, care scrie lui Nae bărbierul: „...vino... să-i tragem un chef", care cere „miş-maş, mai mult miş decît maş", această Miţă rosteşte tirade, ca următoarele: „...Ai uitat că sunt fiică din popor şi că sunt

violentă, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie; *(formidabil)* ai uitat că sunt ploieşteancă..." Ori: „D-zeule! Jur! pe ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertăţei din Ploieşti...", ori: „O să mă dea la juraţi... «Ţi se va ierta mult, căci mult ai iubit...» Mi se va ierta mult pentru că juraţii sunt din popor, nu sunt tirani, n-au obicei să condamne..." Cum se potrivesc aceste tirade (cari ar merge în gura unui Caţavencu) cu tipul Miţei Baston? Ori iată alt fapt: Miţa e o cocotă ordinară, e ţiitoarea lui Crăcănel, dar are şi alţi amanţi. Pe Girimea nu-l iubeşte, chiar o parte din comic stă în faptul că ea se împodobeşte cu o iubire pe care n-o are. Această Miţă, pentru a se răzbuna în contra lui Girimea care o „traduce" cu Didina, îi aruncă „vitrion" în ochi, îl orbeşte, riscînd astfel să fie arestată şi să meargă la munca silnică. Unde e simţimîntul ce o împinge la aşa fapt?

Nu-i vorbă, spiţerul a fost om cuminte, şi în loc de vitriol i-a dat cerneală violetă (altfel ar fi dramă, şi nu comedie); dar Miţa, aruncînd cerneală, era convinsă că aruncă vitriol. E vădit că Miţa e contrazicerea personificată, iar tiradele ce le pronunţă sunt numai pentru a-şi bate joc de frazele democratice. Pentru acelaşi scop Miţa se numeşte „republicană", iar Didina, altă cocotă ordinară „nifilistă". Alte tipuri din *D-ale carnavalului*, cum sunt Pampon, Nae Girimea, Iordache, nu-s aşa de nelogici, dar toţi sunt creaţi în vederea acţiunei, iar nu acţiunea pentru ei. Numai două tipuri, Crăcănel şi Găgăuţă Catindatul sunt tipuri vii, foarte cu spirit descrise, şi stau la înălţimea altor creaţiuni ale lui Caragiale.

Bineînţeles, afară de greşelile arătate, piesa are şi multe merite. Aşa, afară de aceste tipuri hazlii şi de duh, sunt scene întregi vii şi spirituale, ca în cele mai bune din comediile scrise înainte de autorul nostru. Aşa e, de pildă, scena I-a din actul I; apoi următorul monolog al Catindatului, care se magnetizează cu rom pentru a scăpa de durere de măsele: „...pfu, cald mi-e... lucrează magnetismul... I-am dat de leac!... Vezi ce e cînd nu ştie cineva!... Era aproape de mintea omului; durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig; — din cald devine că nu mai e frig; daca nu mai e frig, va să zică că răceala se duce şi vine căldura; a venit căldura, a trecut

durerea..." Sunt și alte scene tot așa de vii și spirituale. Dacă n-ar fi decît tipurile, cum e Catindatul, Crăcănel, și în parte Pampon, dacă n-ar fi altceva în toată comedia decît cîteva scene vii și spirituale, încă am preferi această comedie, cu toate greșelile ei, tuturor melodramelor franceze și naționale. Iar publicul care înghite cu plăcere aceste melodrame, care se extaziază înaintea farselor franceze și nemțești, de mult mai puțin talent decît *D-ale carnavalului*, a fost grozav de nedrept fluierînd această comedie. Bineînțeles, vorbim de majoritatea publicului.

Cît despre o parte mică a publicului, partea inteligentă, apoi aice se schimbă chestia, acest public avea drept să fie nemulțumit. Nu-i vorba, și acestora Caragiale ar putea să le răspundă: „De ce numaidecît îmi cereți satire adînci, comedii mari de moravuri? În *D-ale carnavalului* n-am avut pretenție să fac nici una, nici alta, ci am vrut să dau mai mult o farsă decît o comedie, cu multă acțiune, pentru a face pe public să rîdă, să petreacă, și atîta tot..." Dar publicul inteligent ar putea să-i răspundă: „*D-ale carnavalului* e desigur o farsă-comedie de talent, care ar putea, chiar cu toate greșelile ei, să facă reputația unui talent de mîna a doua, dar de la acela care, întrucîtva, a creat chiar teatrul nostru, de la acela care ne-a dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*, de la acela noi cerem mai mult". Cine ar avea dreptate? Poate și unul și alții. După *D-ale carnavalului* a trecut foarte multă vreme și Caragiale nu scria nimic, nu dădea semne de viață. Această tăcere era foarte păgubitoare literaturei noastre, atît de săracă — cu atît mai păgubitoare cu cît Caragiale e poate cel mai talentat dintre toți scriitorii în viață. Care va fi lucrarea mult talentatului nostru scriitor dramatic, se întrebau acei cari se interesau de viața și mișcarea literară a țărei noastre? Va fi oare o comedie de moravuri ca *Noaptea furtunoasă*, dar mai însemnată prin adîncimea caracterelor zugrăvite? Va fi oare o satiră adîncă politico-socială în felul *Scrisorei pierdute*, dar mai însemnată prin stratul social ce va zugrăvi, mai adîncă prin vițurile sociale ce va înfiera? Nu-i vorbă, în contra presupunerei din urmă pleda lipsa unui ideal înalt, ideal politico-social, indiferentismul politico-social al autorului nostru. Dar nu se nasc oamenii cu un înalt ideal politico-social, cu adînca pătrundere a

condiţiilor de trai ale ţărei, ele se capătă cu multă uşurinţă şi se simt cu mai multă intensitate de artişti decît de oricare altul.

Care deci va fi lucrarea artistică a lui Caragiale, se întrebau admiratorii talentului său? Dar un talent însemnat scapă de prevederile noastre, şi pe cînd toţi se aşteptau la o lucrare în felul celor făcute, Caragiale ne dă două lucrări de un talent şi merit însemnat, cari arată variatul său talent, dar cari nu seamănă cu cele despre cari am vorbit. Acestea sunt: o nuvelă, *Făclia de Paşti,* şi o piesă dramatică, *Năpasta.* Despre acestea însă în alt articol.

„CARAGIALE FLUIERAT"

Nu de mult a apărut o broşură intitulată *Caragiale fluierat*, de d-nii Stemi şi Niger.[1] Autorii acestei broşuri să năpustesc asupra celora cari au avut cutezanţă ca să critice cea de pe urmă lucrare a d-lui Caragiale, *D-ale carnavalului*.

Între urgisiţii onor. d-nii Niger şi Stemi — şi trebuie să spunem că sunt foarte solizi, de vreme ce se pun doi, ca să scrie şaisprezece pagini — între urgisiţii d-lor suntem şi noi, socialiştii de la *Drepturile omului*.[2]

Explicînd motivele (şi trebuie să recunoaştem că autorii acestei broşuri sunt foarte pătrunzători, de vreme ce pot să descopere motivele tuturora împreună şi ale fiecăruia în parte) care au făcut pe cea mai mare parte a publicului şi a ziaristicei ca să critice lucrarea din urmă a d-lui Caragiale, d-nii Stemi şi Niger ajung şi la socialişti, cari au criticat piesa d-lui Caragiale din următoarele motive :

„Alţii, pretinşi socialişti — trebuie să avem şi noi socialiştii noştri — văzînd că pana lui Caragiale nu slujeşte de fel utopielor lor, cu toate că să silesc din răsputeri a face din Zola un scriitor socialist, au găsit ocaziunea bine nimerită spre a-i trece condeiul pe sub nas, ţinînd ison confratelui din strada Regală."

D-nii Stemi şi Niger nu pot, pesemne, pricepe ca cineva să fie obiectiv într-o critică literară, să nu aibă vreun motiv

[1] Ştefan Mihăilescu şi Rădulescu-Niger.

[2] Articolul a apărut în *Drepturile omului*, I, nr. 89, 24 iunie 1885, p. 1—2.

ascuns, şi de aceea, văzînd că unii îl înjurau pe d-l Caragiale din invidie, alţii din interes, alţii fiindcă nu au putut căpăta ei premiul dat comediei *D-ale carnavalului*, ajungînd la noi şi văzînd că ar fi prea stupid de a ne bănui de aceste motive, găsesc un motiv *sui generis:* Am criticat pe Caragiale fiindcă nu slujeşte cu pana sa utopiile socialiste! Noi vom dovedi imediat d-lor Stemi şi Niger, cît de mult sunt în eroare. Nu putem să avem motivul dat de apărătorii d-lui Caragiale, pentru cuvîntul că pana autorului *Nopţei furtunoase* ne slujeşte cu adevărat.

Şi iată pentru ce: vom căuta să fim cît mai înţeleşi, ca să ne poată pricepe chiar şi onor. d-nii Stemi şi Niger.

Lucrarea socialiştilor să împarte în două părţi: una, critica societăţei de azi, critica aşezămintelor ei politico-sociale, a vieţei familiare, dovedirea a cît de stupidă şi viţioasă este viaţa claselor stăpînitoare. Aceasta este partea negativă, critică, a lucrărei noastre.

A doua parte este arătarea acelor baze politico-sociale, familiare etc., cari să dezvoltă în sînul societăţei de azi şi cari vor sluji ca temelie unei forme sociale cu mult mai superioare aceleia actuale.

Din punctul de vedere al criticei, al părţei negative, literatura este unul din cei mai puternici aliaţi ai noştri. Dîndu-ne icoana societăţei de azi, a aspiraţiunelor, patimilor, viţiilor ce o frămîntă, literatura arată tocmai aceea ce ne silim şi noi să arătăm, adică cît de stupidă şi viţioasă, cît de bolnăvicioasă este societatea în care trăim. Aceasta, bineînţeles, nu este unica menire a literaturei, ci numai o parte din menirea ei. Şi cînd zicem *literatură* vorbim în adevăr de ea, nu de mîzgălitorii de hîrtie cari tocesc literele şi maşinele tipografice în paguba omenirei.

După aceasta să ne întoarcem la d-nul Caragiale şi să ne oprim puţin la comedia sa: *Scrisoarea pierdută*. În ea d-l Caragiale ne dă o credincioasă şi talentoasă icoană a vieţei noastre politice. Şi ce icoană!

Putem să rîdem văzînd piesa, dar venind acasă şi cugetînd asupra ei, ori recitind comedia în *Convorbirile literare*, nu ne mai vine a rîde, ci a plînge, a striga de durere, încleştînd dinţii şi strîngînd pumnii cu furie, înaintea acestei icoane credincioase a claselor stăpînitoare. Priviţi realitatea scandaloasă a lucrurilor: prefectul care alege pe deputaţi,

care aresteazǎ pe cetăţeni pentru a da de urma unui bilet de amor rătăcit, iată ibovnica prefectului care guvernează tot judeţul şi care face alegerile, iată stupidul Trahanache, prost ca o cizmă, părintele judeţului şi reprezentantul marilor proprietari. Vine apoi plastograful Caţavencu, şarlatanii Farfuridi şi Brînzovenescu, poliţaiul model Ghiţă şi în fine idiotul Dandanache, iată înaintea noastră pe toţi reprezentanţii claselor stăpînitoare, iată-i pe toţi aceia care refuzau poporului votul universal sub cuvînt că el nu este destul de luminat. Şi înaintea acestui tablou dezgustător e potrivită întrebarea d-lor Stemi şi Niger: „Dar de ce n-am rîde plîngînd în acelaşi timp?" Şi în faţa acestei priveliște pe care ne-o dă d-l Caragiale, la această întrebare am putea să răspundem cu regretatul nostru prieten Saphir:

Ba să plîngă cine poate
Cu iubire a mai scoate
Lacrămi de mărgăritar
Şi să rîdă numai cine
A băut oftînd ca mine
Al decepţiei pahar!

Credem că pînă şi d-nii Stemi şi Niger au putut pricepe acuma în ce chip şi cît de mult ne poate sluji pana lui Caragiale. Zugrăvindu-ne viaţa de azi, d-sa cu atît mai mult ne va sluji, cu cît va pune mai mult talent în aceasta, cu cît se va apropia mai mult de realitate, cu cît, cum zic d-nii Niger şi Stemi, va înfige unghiele operatorului în carne vie. Şi d-nul Caragiale va servi cauza noastră, fie oricît de reacţionar ar fi. Ne va sluji *volens nolens*.

Desigur că d. Niger et Comp. „fac nişte capete imposibile" cum zic francezii. Ei bine, trebuie d-lor să se întrebe, dacă nu e acest motiv, dacă cei de la *Drepturile omului* sunt pentru realism în literatură, dacă scrierile lui Caragiale îi slujesc, care să fie cauza criticei ce dînşii fac comediei *D-ale carnavalului?*

Nedumerirea d-lor Stemi et Comp. vine de acolo că nu pot să priceapă, bieţii oameni, că poate să existe o critică obiectivă, nepărtinitoare, fără un interes ascuns.

Iată cauzele pentru cari am criticat lucrarea d-lui Caragiale.

D-sa, în prima sa lucrare, O *noapte furtunoasă*, se ocupă de viaţa de mahala. Autorii broşurii de care vorbim ne spun că sunt mulţi cari reproşează lui Caragiale că de ce nu a luat tipuri din buduare şi saloane. Dacă d. Stemi şi cellalt nu inventează protivnici pentru a-i putea mai uşor combate, atuncea aceia cari au făcut o asemenea imputare d-lui Caragiale, desigur că au comis o piramidală prostie.

Mai întîi, autorul descrie şi trebuie să descrie acel strat al societăţei pe care mai bine îl cunoaşte. Apoi de la 1848 încoace, mahalaua a început să capete din ce în ce mai multă însemnătate în viaţa noastră socială. E trebuincios dar de cunoscut ideile, credinţele, moravurile acestei mahalale. D. Caragiale, în *Noaptea furtunoasă*, ridică un colţ al vălului care acoperea lumei această viaţă mahalagească. D-sa este cel dintîi care a îndrăznit să o aducă pe scena teatrului nostru şi aici, în adevăr, a trebuit şi merit şi curagiu. Am zis că d-sa a ridicat un colţ al vălului şi de aceea aşteptam ca în alte comedii, acest văl să fie şi mai mult ridicat, pînă cînd realitatea se va arăta în goliciunea ei. Gîndeam că în alte comedii ni se va da o icoană desăvîrşită a mahalalei, aprofundarea psihică a locuitorilor ei, unicul lucru care lipseşte întrucîtva frumoasei sale comedii *Noaptea furtunoasă*.

Aşteptarea noastră a fost însă înşelată. În *D-ale carnavalului*, d. Caragiale nu ne dă de loc icoana fidelă a mahalalei, cade în farsă, ne dă un vodevil francez localizat, cu multă acţiune, cu vorbe de spirit, dar cu o aproape completă lipsă de zugrăvire psihică a stratului societăţei adus pe scenă. Din cauza alergărei după vorbe de spirit cari să facă pe public să rîdă, autorul cade în exageraţiuni neînţelese şi în imposibilităţi. „Voiaţi poate că să auziţi pe d. Pampon şi pe m-me Miţa Baston, vorbind frumos şi poetic ?" se întrebă dd. Stemi şi Niger. Desigur că nu, şi este foarte natural ca Miţa să-i scrie lui Naie „vino... să-i tragem un chef !" ori să ceară „mişmaş" etc. Dar cum se potriveşte mişmaşul cu monoloagele uimitoare din scena a IX-a, actul I : „...Ai uitat că sunt fiică din popor şi că sunt violentă ; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februarie ; (*formidabilă*) ai uitat că sunt ploieşteancă ! ?..."

În actul al II-lea, tot aceeaşi Miţa Baston care cere „mişmaş" şi care scrie lui Naie „vino... să-i tragem un chef!" face următorul jurămînt :

„Dumnezeule! jur pe tot ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertăţii de la Ploieşti..."

Dar sticluţa cu vitriol ? Ce este aceasta ? Intrat-a vitriolul în moravurile noastre ? Să presupunem că Miţa Baston putea să se serve de acest instrument de răzbunare, dar numai în momente de pasiune, căci femeile ca Miţa au şi ele pasiunile lor. În *D-ale carnavalului* acest act însă se întîmplă jucîndu-se, rîzînd. Şi după „vitriolizarea" Catindatului, tot aceeaşi Miţa Baston, care se credea *tradusă* în loc de *trădată*, care zice *fidea* în loc de *fidelă*, tot acea Miţa ne vorbeşte în chipul următor :

„O să mă dea la juraţi... «Ţi se va ierta mult, căci ai iubit mult»... Mi se va ierta mult, pentru că juraţii sunt din popor, nu sunt tirani, n-au obiceiul să condamne..."

Ce sunt toate acestea decît exageraţiuni ridicule, scrise cu o îndoită ţintă : mai întîi de a-şi arăta ideile sale conservatoare şi a ridiculariza frazele democratice, iar pe de altă parte pentru ca să capete aplauzele galeriei ? Dar bătăile cu care este plină comedia, ce sunt altceva decît concesiuni făcute publicului ignorant care admiră bătăile clovnilor de la circ ? Nu din acest punct de vedere trebuie să scrie *un artist.* Într-o comedie în trei acte, am numărat pînă la zece bătăi pe scenă. Nu e vorba, bătaia este înrădăcinată în moravurile noastre, dar zece bătăi în trei acte, e prea mult, foarte mult chiar. D-nii Stemi şi Niger găsesc că monologurile Miţei şi bătăile atît de numeroase sunt punctul de trecere de la farsă, cum e *Noaptea furtunoasă*, la real. Să le fie de bine. Nu credem însă că d. Caragiale să rămînă mulţumit cu această apărare critică care numeşte *Noaptea furtunoasă* o farsă şi *D-ale carnavalului* expresiunea realităţei ; cu această critică care crede că ultima comedie a d-lui Caragiale este şi cea mai bună din toate cîte a scris. Încă o dată, să le fie de bine. Credem însă că critica noastră face mult mai bine autorului decît laudele d-lui Stemi şi Niger. Exageraţiune, adesea lipsă de real, căderea în farsă este tocmai aceea ce noi imputăm autorului.

O critică mai largă nu poate fi făcută însă într-un ziar ; mai tîrziu însă voi dezvolta în *Contemporanul* această idee.

Pînă atuncea adăogăm numai :

Deşi găsim multe defecte în *D-ale carnavalului*, nu-i negăm însă cu totul meritul, nici acţiunea foarte vie, nici spiritul. În orice caz, piesa d-lui Caragiale este cu mult superioară enormei majorităţi a pieselor dramaturgilor noştri sentimentalişti.

Piesa d-lui Caragiale trebuie aspru criticată. Piesele dramaturgilor noştri sentimentalişti însă nu trebuie de loc criticate. Ele sunt mai pe jos de orice critică.

„FĂCLIA DE PAŞTE“ ŞI „NĂPASTA“

Într-un articol trecut am analizat comediile lui Caragiale. În acest articol vom vorbi despre creaţiunile din urmă ale mult talentatului nostru scriitor, despre nuvela *Făclia de Paşti* şi drama *Năpasta*. Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învăţat aşa de mult să rîză de spiritualele producţiuni ale mult talentatului nostru satiric, încît a fost o adevărată uimire pentru toţi apariţiunea *Năpastei*, unde, în loc de veselie, se oglindeşte groază, jale şi durere. De numele lui Caragiale sunt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs, încît a fost o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat şi dureros care caracterizează *Năpasta*. Prin această înşelare a unei anumite aşteptări ne explicăm, în parte, nereuşita *Năpastei*, care merită cu totul altă soartă.

Criticii lui Caragiale, căutînd explicarea unui fenomen aşa de ciudat: metamorfoza unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat şi peste o cauză, în parte, cel puţin, adevărată — anume: influenţa scriitorilor ruşi şi mai ales influenţa operei genialului Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*. Faptul e întrucîtva adevărat; dar cele mai multe din explicaţiile şi consideraţiile lor ne par cu totul greşite. După unii din critici, Caragiale n-a făcut altceva decît a copia pe Dostoievski, iar ţăranii aduşi de Caragiale pe scenă sunt nişte ruşi deghizaţi. Aceasta e o mare greşeală. Mai întîi,

faptul de a fi influenţat de un scriitor nu e nici anormal şi nici nu scade valoarea celui influenţat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica metafizică credea că o creaţiune artistică e rezultatul unei inspiraţiuni venite de sus, de la un D-zeu transcendental. Noi însă ştim acuma că o creaţiune artistică e rezultatul unor impresiuni primite de un organism special, fie direct din mediul înconjurător, fie indirect, prin creaţiunile altor artişti. Influenţa dar a altor scriitori e absolut necesară şi binefăcătoare. Se poate ca o scriere să producă asupra unui anumit scriitor o impresie aşa de mare, să excite forţele creatoare aşa de mult, încît să determine creaţiunea unei opere artistice. Va fi aceasta o copiare ? Nu. Diferenţa între copiator şi artist va fi următoarea : pe cînd la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată şi schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalităţei artistului. Astfel două opere, deşi avînd oarecare legătură genezică, vor diferi însă întrucît diferă şi personalităţile a doi artişti. Manifestarea personalităţei artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează şi-i dă preţ. Şi acesta e cazul lui Caragiale.



Ceea ce ne sugerează puternica şi uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoievski e groaza, groaza de ucidere şi mai cu samă martirul căinţei, remuşcărei omului care a ucis şi ale cărui forţe sunt distruse prin ucidere. În nuvela lui Caragiale nu e simţimîntul groazei şi al remuşcărei unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simţimîntul de groază e tot ce are comun *Crimă şi pedeapsă* a lui Dostoievski şi nuvela lui Caragiale. Exprimarea însă a acestei simţiri e cu desăvîrşire personală lui Caragiale : este însuşi Caragiale care a simţit această groază, şi prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne-o sugerează şi nouă. Alegerea eroului nuvelei e cît se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simţimîntul unei frici nebune şi distrugătoare, i-a trebuit, bineînţeles, un om fricos, pentru că numai la un aşa om simţimîntul fricei poate să se arate în toată puterea lui grozavă şi respingătoare totodată. Se înţelege că

între toate naţiunile se găsesc oameni fricoşi, dar nicăieri desigur acest simţimînt nu e aşa de întins ca la ovrei. Aici toate *ascunzăturile* sufletului sunt otrăvite de acest simţimînt otrăvitor, rezultatul unor persecuţiuni îngrozitoare în timp de două mii de ani. În sufletul ovreiului, frica de moarte e răsunetul acelor ucideri în masă cari erau întovărăşite de cîntecul preoţilor, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, a acelui D-zeu care a zis: „să nu ucizi!"

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simţimîntului fricei e reuşită şi tot aşa de reuşită e şi zugrăvirea simţimîntului. Autorul nicăieri n-a făcut greşala să cadă în caricaturism, să-şi bată joc de simţimîntele ovreiului, ceea ce ar fi încîntat pe antisemiţi, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-a lungul nuvelei autorul rămîne serios, îngrozit el însuşi de soarta ce-l aşteaptă pe Leiba Zibal, şi iată pentru ce el ne sugerează acelaşi simţimînt de groază. Ovreiul Leiba Zibal a fost „precupeţ, vînzător de mărunţişuri, samsar, cîteodată şi mai rău poate, telal de straie vechi, apoi croitor şi ştergător de pete într-o ulicioară tristă din Ieşi...", iar pînă a ajunge la aşa multiple meserii, era băiat într-o dugheană. Aici i s-a întîmplat un urît accident. A fost ameninţat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarăşul său. Leiba, înspăimîntat, a căzut leşinat şi a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit desigur să aibă o influenţă decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcîndu-l mai nervos, mai bolnăvicios şi mai fricos. După ce s-a sculat Leiba din pat, „atunci începu lupta grea pentru viaţă, care se îngreună şi mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă osteneşte soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, şi hanul rămase lui Zibal, care urmă negoţul pe seama lui." Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forţă păcătosului, fricosului şi neputinciosului — banul.

„De sărăcie a scăpat Leiba, dar sunt toţi bolnavi, şi el şi femeia şi copilul — frigurile de baltă.

...Şi oamenii sunt răi şi pricinaşi în Podeni!... Ocări... batjocuri... suduituri... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar ameninţările!" Şi tocmai o ameninţare îl munceşte acum pe Leiba, mai mult decît frigurile.

Leiba a luat un rîndaş, Gheorghe, un om rău şi buclucaş, căruia a fost nevoit să-i dea drumul, iar Gheorghe plecînd i-a zis, cu un glas ameninţător: „Să mă aştepţi în noaptea

Paştelui, să ciocnim ouă roşi, jupîne... Să ştii că ţi-am făcut şi eu socoteala !" Leiba a simţit în tot trupul şi sufletul lui că ameninţarea nu era deşartă. Această simţire a devenit şi mai certă, cînd, cîtăva vreme după plecarea lui Gheorghe, subprefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuit de nişte fapte foarte rele. Acuma e sîmbăta Paştelui, se apropie noaptea, scadenţa ameninţărei lui Gheorghe, şi cu cît ea se apropie, creşte groaza lui Zibal. Zugrăvirei acestei creşteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, şi această zugrăvire e făcută cu o mînă de artist. În linii largi şi hotărîte, cu cîteva cuvinte, Caragiale zugrăveşte o întreagă stare sufletească, o stare tulbure şi dureroasă. Observaţiile psihice sunt adevărate şi pătrunzătoare. Cît de adevărate sunt, de pildă, planurile idilice ce le face Leiba, sub influenţa fricei. Scuturat de friguri şi de frică, sufletul lui Leiba trebuie să-şi facă singur curaj, şi iată că începe să facă planuri frumoase : cum se va muta în Iaşi, va face o dugheană şi negreşit într-un loc unde e lume mai multă, unde e comisarul, ipistatul, zgomot, *café chantant*. Şi făcîndu-şi curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă faţa mlăştinelor, Zibal adoarme şi visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psihică şi artistică. Suntem departe însă de a avea o explicaţie desluşită şi sigură, fiziologică şi psihologică a visurilor. Ceea ce ştim însă, e că visurile sunt impresiunile şi imaginele din timpul vegherei, întunecate în somn, şi care se combină fără nici un regulator, se combină prin atracţiunile proprii şi prin forţa unor anumite legi, naturale desigur, dar încă necunoscute nouă. În orice caz, în somn, într-un fel ori într-altul, în combinaţiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorinţele din timpul vegherei. Care sunt impresiunile, grijile şi dorinţele ce muncesc pe Leiba ? Frica de Gheorghe, frica de singurătate într-un han vechi şi singuratec, grija dureroasă pentru soarta Surei şi a copilului, frica de ura creştinilor şi dorinţa fierbinte de a fi între oameni, cît mai mulţi oameni cari, prin faptul prezenţei lor, ar face sigură poziţiunea lui. Şi el visează o dugheană în Iaşi, o grămadă de oameni aşa de mare încît ea opreşte circulaţia. Această grămadă de oameni duce dinspre Copou un nebun uriaş şi furios. Apropiindu-se de dugheana lui Leiba, jandarmii îi dezleagă furiosului mîinile ; nebunul

se azvîrle asupra Surei și a copilului și le sfărîmă capetele lovindu-le unul de altul. „O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun!" vrea să strige din somn Leiba, „dar glasul mut nu se supuse voinței". În acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor* — în faptul că jandarmii dau drumul nebunului în dugheană, grija dureroasă pentru soarta femeiei și a copilului — în faptul că îi ucide nebunul. Și noi simțim că tocmai acesta e visul pe care trebuia să-l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important e că această pagină energică și frumoasă adaugă cîteva culori întunecate și grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul bineînțeles trebuia și mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aștepta la deșteptare. Diligența sosește și el află o noutate îngrozitoare! La tactul de mai sus al poștei, hangiul ovrei cu femeia și copiii au fost omorîți în groaznice chinuri. „În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul..." Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav și demoralizat al lui Leiba, la auzul acestei înfricoșate vești! Caragiale ne zugrăvește impresia lui Leiba numai prin cîteva cuvinte: „Buzele lui Leiba, albite de friguri, urmau machinal gîndul tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului." E noapte adîncă. Bolnav, zdrobit, tremurînd, șade Zibal pe pragul ce dă în gang și ascultă. Împrejurul hanului singuratec, o tăcere înfricoșată. De departe, dincolo de mlăștini și dealuri, se aud clopotele bisericei din sat, se aud așa de departe, parcă înadins pentru a arăta cît de departe sunt oamenii, și parcă șoptesc: ești singur, singur, singur. Și în această tăcere se aud din cînd în cînd zgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă: „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... parcă sunt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții; cînd ochiul e dezarmat și neputincios, auzul pare că luptă să și vază." Dar în această tăcere se

aud deodată desluşit, tot mai aproape şi mai aproape, paşi de cai, de oameni cari vorbesc, şi Zibal, apropiindu-se tremurător de uşă, aude vorbele tîlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută aşa de minunat de Caragiale, încît dăm aici toată această pagină frumoasă :

„O oboseală zdrobitoare apăsă pe umerii lui Zibal... «Să fie Gheorghe ?»

Leiba simţi că i se sting puterile şi se aşeză la loc pe prag. Între frînturile de gînduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gînd întreg, o hotărîre... Aiurit, intră în dugheană, trase un chibrit şi aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină ; fitilul e aşa de jos lăsat încît flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă ; numai prin gratia maşinei apar de jur împrejur nişte bendiţe verticale foarte subţiri de-o lumină aproape cu totul moartă... Dar este destul pentru ca să vază bine în ungherele cunoscute ale dughenei... A ! e mult mai mică deosebirea între soare şi cea mai de nimic scînteie, decît între aceasta şi întunericul orb !

Ceasornicul ţăcănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna şi-i stinse mişcarea.

Gura lui era uscată. Îi era sete. Spălă un păhăruţ în cada cu trei picioare de lîngă tarabă şi voi să-şi toarne rachiu bun dintr-un şip ; dar gîtul şipului începu să clănţănească tare pe buzele paharului. A doua încercare, cu toată voinţa lui de a-şi birui nervozitatea, nu avu mai mult succes.

Atunci, renunţă la pahar, lăsîndu-l să cadă domol în apă, şi înghiţi de cîteva ori din şip. Puse după aceasta la loc şipul, care atingînd scîndura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa şi o puse pe firida ferestrii, care da în gang ; pe poartă, pe paveaoa şi pe zidul dimpotrivă al gangului se zugrăviră nişte bande late de-o lumină cu prea puţin mai deasă decît o închipuire.

Zibal se aşeză iar pe prag întinzîndu-şi urechea la pîndă...

Clopote în deal... Toacă pentru Înviere... Care va să zică a trecut de miezul nopţii ; ne apropiem de ziuă... A !

dacă ar trece şi restul acestei lungi nopţi ca jumătatea intîia !

...O trosnitură de nisip strivit sub talpă ! Dar el e în colţuni şi nici n-a mişcat măcar piciorul... A doua trosnitură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape. Leiba se scoală apăsîndu-şi pieptul cu mîna şi căutînd să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gît.

...Sunt mai mulţi oameni afară... Şi Gheorghe !...

Da, el e ; da, a bătut în deal ceasul Învierii !

Goii vorbesc încet :

— Dacă-ţi spun eu că doarme. Am văzut cînd a stins lumina.

— Mai bine ; prindem cuibul întreg.

— Poarta o deschiz eu ; îi ştiu meşteşugul. Să-i croim ferestuica... Bîrna trece pe aici...

Şi se simţiră pipăiturile cu care omul de afară măsura distanţa pe lemn...

Un sfredel mare se aude rozînd ţesăturile uscate ale blănii bătrîne de stejar... Zibal are nevoie să se rezeme ; el se sprijineşte în palma stîngă pe poartă şi cu dreapta îşi acoperă ochii.

Atunci, printr-un capriţiu neexplicabil al intimelor jocuri, se produse în urechea omului dinăuntru foarte tare şi lămurit :

«Leiba ! soseşte dilijenţa !»

Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranţă... un moment de fericire... este iar un vis !... Dar Leiba îşi trage repede mîna stîngă : vîrful instrumentului, pătrunzînd de partea asta, l-a înţepat în palmă.

A mai gîndi la scăpare ?... absurd...

. . . .

O sudoare de moarte scăldă tot trupul lui Zibal ; omul se-nmuiă din încheieturi şi încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-şi pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acuma ea însăşi trebuie să se părăsească pe ea însăşi."

Leiba nu trezeşte pe Sura ; e o jale adîncă a omului fricos dar iubitor, de a nu o face părtaşă la groaza lui. Şi cît de adevărată e fraza halucinătoare, parcă rostită de Sura. În frica şi groaza ce-i munceşte sufletul, trebuie să simtă o ne-

voie supremă de o licărire de nădejde și încurajare, ori cel puțin de înșelare de sine. În suprema sforțare, toate forțele psihice se ațîță în acest sens și produc acea frază halucinatoare care îi dă omului o scînteie, cea din urmă scînteie de speranță : „Leiba, sosește dilijența..."

Zugrăvirea fricei și groazei e aici făcută cu atîta putere, încît ne pare că dacă din mîna lui Zibal ar cădea jos șipul și s-ar strica, zgomotul produs de căderea șipului ne-ar înlemni, ar răsuna în creierul și în tot corpul nostru. Pentru a excita într-atîta groaza cititorului, e trebuință de o mare putere artistică. Această scenă e și cea culminantă ; sfîrșitul nuvelei însă ne pare cam greșit. În adevăr, care ar putea să fie sfîrșitul nuvelei, după ce Leiba cade jos neavînd nici o forță de rezistență, distrus, gata să primească lovitura de grație.

Una din două : ori Leiba va muri de mîna ucigașă a lui Gheorghe, ori vreo întîmplare fericită îl va scăpa. Cazul întîi ar putea să se încumete a-l zugrăvi numai Dostoievski. Și atunci poate din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, ar ieși una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderei Nastei din romanul *Idiotul,* scenă care provoacă sudori de gheață la cei mai tari, halucinațiuni morbide la cei mai slabi. Caragiale a ales cazul al doilea, ceea ce, bineînțeles, era în drept să facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuși pedepsește într-un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfîrșitul e prea brusc, prea neașteptat, pare a fi înadins căutat pentru a produce efect ; de aceea nu e pătruns de sinceră emoțiune și ne lasă și pe noi reci. Și, să se noteze bine, noi nu credem sfîrșitul nereal și imposibil. El poate să fie foarte real și foarte posibil ; — ce nu poate să se întîmple în realitate ? — dar din imensa cantitate a posibilităților reale, artistul alege pe aceea care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui și care ajută la producerea impresiunei totale. Și tocmai așa nu e sfîrșitul nuvelei. Cînd Leiba prinde în laț mîna lui Gheorghe și începe s-o frigă cu lampa, această carbonizare a mînei ne produce, în loc de groază, scîrbă. Cuvintele evreului, cu cari se mîntuie nuvela, sunt cam teatrale. De altmintrelea noi nu voim să șicanăm pe Caragiale cu acest sfîrșit. Știm foarte bine că nu se poate face caz de o greșeală, care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr-o scriere. O singură observație

serioasă mai avem de făcut: nuvela e prea scurtă. Caragiale are un mare merit: e cît se poate de sobru, evită orice umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcţie aşa de puternică. În nuvela *Făclia de Paşti*, această sobrietate şi scurtime pare a fi exagerată. Cadrul e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sunt locuri cari ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Aceasta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din cîte s-au scris pînă acum. Pentru acei cari ştiu să citească, să înţeleagă şi să pătrundă întru atîta într-o lucrare artistică, încît în ea să vadă pe artist, pentru aceia, chiar de la apariţiunea nuvelei, era vădit că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă şi drame puternice. Pentru un aşa cititor, drama *Năpasta* nu era de loc surprinzătoare.

*

Năpasta a făcut mult zgomot, ceea ce e desigur o mare raritate în ţara noastră. Acest fapt arată că toţi au simţit că drama lui Caragiale e o lucrare meritorie, au simţit-o chiar aceia care i-au fost ostili. În acest articol vom vorbi despre *Năpasta* şi foarte puţin despre ceea ce s-a scris despre ea, iar polemica cu criticii *Năpastei* voi face-o într-un articol deosebit. În *Făclia de Paşti* Caragiale a zugrăvit groaza şi frica de moarte. În drama *Năpasta* zugrăveşte o altă stare sufletească: groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remuşcarea şi frica ispăşirei acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoievski, e mai acelaşi ca în *Crimă şi pedeapsă*. Este oare aici un plagiat, cum păreau a zice unii critici? Nimic mai greşit. *Năpasta* e o lucrare originală a lui Caragiale. Într-un articol frumos, d. N. Iorga arată foarte bine deosebirea între personagiile mistice şi religioase ale scriitorilor ruşi şi între Dragomir al lui Caragiale. Dar cauza deosebirei ne pare în parte explicată greşit. D. Iorga explică această diferenţă prin deosebirea modelelor pe care le-au avut înaintea lor scriitorii ruşi de o parte, şi Caragiale de altă parte. Un Tolstoi, de pildă, în *Puterea întunericului*, a avut înaintea lui ţărănimea rusă mistico-religioasă ca toţi slavii, iar Caragiale a avut înaintea lui ţărănimea română nereligioasă şi imorală, ca toate cla-

sele inferioare la popoarele romanice. În aceste cuvinte, se înțelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare parte e greșită. Ceea ce deosibește pe doi scriitori e, nici vorbă, și obiectul observațiunei lor, dar mai mult e subiectivitatea scriitorilor. Dacă Nikita la Tolstoi și Raskolnikov la Dostoievski își mărturisesc singuri crima pentru a o ispăși, pe cînd Dragomir al lui Caragiale fuge de această mărturisire și ispășire, explicarea nu trebuie căutată exclusiv în diferența între poporul rus și poporul român, ci în diferența temperamentului, intelectului și caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atîta de pedeapsă ca și oricare alt popor, și nu e mai puțin imoral nici mai religios, în marea majoritate a lui, decît popoarele romanice. Ceea ce deosibește, spre exemplu, scrierea lui Dostoievski de a lui Caragiale, în afară de gradul talentului ori genialității, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizațiunei psihice a scriitorilor, și deci deosebirea simțimîntelor multiple, încorporate în scrierile lor. Și pe cît se deosibesc aceste multiple însușiri sufletești și combinațiunea lor, pe atîta se deosibesc și creațiunile scriitorilor. În zugrăvirea lui Dragomir și Ion, Caragiale a pus un șir întreg din propriile sale simțiri, înduioșare, frică, groază, o parte din propriul său suflet și iată de ce, mai ales, creațiunea lui e originală și de un mare merit.

Cum am mai spus, simțirea principală care e zugrăvită în *Năpasta* e groaza remușcărei și groaza de ispășirea unei crime comise. Aceste simțiminte Caragiale le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, Dragomir, și prin el ne sugerează aceleași simțimînte cari l-au însuflețit pe el, artistul. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca și Ion persoanele secundare. Acei cari au văzut în Anca o persoană tot așa de importantă ca Dragomir, și chiar mai importantă, aceia n-au înțeles piesa lui Caragiale. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sunt condiționate prin faptul că interesul, mai tot interesul lui Caragiale e concentrat asupra persoanei lui Dragomir. Anca e în piesă mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conștiința criminală și bolnavă a lui Dragomir și a face astfel să reiasă tot caracterul și tot martirologul lui, și deci să se manifesteze acele simțiminte pe cari a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca

e de folos pentru manifestarea simţimîntelor şi caracterul lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancei. Neavînd în piesă o viaţă personală proprie, trăind mai mult ca o răsfrîngere a conştiinţei bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e cîteodată prea unilaterală, prea făcută dintr-o bucată. Al doilea tip, tot aşa de secundar ca şi Anca, e Ion nebunul ; acesta din urmă însă e mai reuşit decît Anca. Cît despre pricină — nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirei în reuşita a două tipuri, chiar în concepţia dramei ?

Care e rolul şi atribuţiunea Ancei în *Năpasta ?* Ea e răzbunătoare. Prin aduceri aminte, prin aluziuni răutăcioase, prin refuzul celei mai mici mîngîieri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin mustrarea veşnic gîndită, dar niciodată spusă, ea chinuieşte conştiinţa bolnavă a lui Dragomir, îl omoară sufleteşte, pentru a-l da pe urmă pe mîna justiţiei. Aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm aşa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri, ea ajută la desfăşurarea acţiunei, la manifestarea caracterului ei şi al lui Dragomir, la sugerarea acelor simţiminte pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol şi menire are Ion ? El de asemenea răzbună moartea lui Dumitru Cirezaru asupra lui Dragomir, ca şi Anca, dar felul răzbunărei e cu desăvîrşire diferit. Suferinţele pe care le produce Ion lui Dragomir nu sunt produse direct cu voie, ci indirect şi fără voie. Dragomir e zbuciumat de gîndul că Ion pădurarul, un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, sufere şi mai mult cînd se întîlneşte cu Ion şi vede cu ochii groaznicele lui suferinţi. Ion şi Anca torturează pe Dragomir ; dar felul torturei e deosebit. Ceea ce face pe Dragomir să sufere aşa de mult e că Ion e bun, blînd, sufere în tăcere şi cu resemnarea unui copil nefericit şi bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puţin, el s-ar fi mîngîiat cu gîndul că un aşa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar aşa cum este Ion, el provoacă o înduioşare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioşare, îi mai provoacă un iad de suferinţi. Ion dar torturează şi el pe Dragomir, face să se desfăşure acţiunea, ridică puternic impresiunea dramatică, dar toate acestea le face şi trebuie să le facă cu totul altmintrelea decît Anca. Pe cînd cea dintăi

îl torturează pe Dragomir cu deplină conștiință și voie, Ion o face cu totul fără voie, fără conștiință, prin faptul propriei sale suferinți. De aici însă decurge și marea deosebire care trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepția dramei. Cu cît Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic și mai priceput, cu cît într-un cuvînt ea va fi mai rea, cu atît acțiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creațiunea artistică mai reușită. Cu cît, de altă parte, Ion va fi mai bun, mai blînd, mai gingaș în simțimîntele omenești, cu atît remușcarea și suferințile lui Dragomir vor fi mai tari, cu atît drama va fi mai puternică. Chiar după întîia concepție a dramei, Anca trebuie să fie cît se poate de neînduplecată și rea, iar Ion cît se poate de bun, blînd, iertător. Putem să ne explicăm acuma și unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancei, și pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe cînd Anca a fost primită cu o nemulțumire aproape generală.

Anca, cum am zis, e o răzbunătoare *per excelentiam* și o răzbunătoare conștientă. Răzbunarea însă, și mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jignește cele mai bune simțiminte omenești de simpatie, iubire și solidaritate socială.

Pentru omul modern, caracterele cari sunt capabile de o crudă și îndelungată răzbunare sunt eminamente antipatice, iar Anca e un caracter crud și antipatic. Sunt mulți artiști cari nu pot să se afunde în toate îndoiturile și ascunzișurile unui suflet și unei inimi rele, pentru a-i da viață într-o creațiune artistică. Iată pentru ce Anca e mai puțin reușită decît alte tipuri ale lui Caragiale, și mai ales pentru ce Ion a fost mult mai bine înțeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puțin reușită decît celelalte tipuri, sunt departe de a nega posibilitatea unui astfel de tip, cum au făcut-o mai toți criticii *Năpastei.* Eu nu numai cred că un tip ca acesta e foarte posibil în viață, dar că e și zugrăvit mai totdeauna drept.

Anca e o femeie rea, ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, cari, însă, în sumă, sunt mai înfricoșate decît o cruzime mare; ea nu va ucide deodată,

ci va supune pe victima ei unei torturi continue și lente; ea nu e violentă, ci insinuantă; ea nu e sinceră, ci prefăcută, își ascunde ghearele ca o pisică. A face rău pentru o așa femeie e o petrecere, și dacă n-ar avea prilej de a face un rău mare, de a răzbuna moartea unui bărbat, ea s-ar ocupa cu clevetiri și intrigi de mahala. Anca e rea, ca o femeie și ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit de Caragiale drept, cu pricepere. Dacă am zis că ea e mai puțin reușită decît alte tipuri, e pentru că uneori e prea unilaterală și nu se simte acea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în considerație că astfel de tipuri sunt extrem de greu de zugrăvit și că e un tip care repugnă temperamentului artistic al lui Caragiale, va trebui să recunoaștem că autorul a învins greutăți foarte mari în zugrăvirea lui, și că meritul e cu atît mai mare. Să încercăm acuma să ne dam seamă mai amănunțit despre piesa lui Caragiale, urmînd-o pas cu pas.



Sunt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelozie și pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe cînd Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion pădurarul. El găsește cadavrul, îi ia amnarul, luleaua și tutunul, se umple de sînge și în așa stare e arestat. Toate dovezile sunt contra lui. Bătut, torturat, înnebunit în bătăi și torturi, el recunoaște că a ucis pe Dumitru; e judecat și trimis la ocnă. Sunt nouă ani de atunci, și la ridicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca și Gheorghe, învățătorul din sat, stînd împrejurul unei mese în cîrciuma lui Dragomir. Gheorghe citește o gazetă în care scrie că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întîmplări se începe scena I-a a actului I. Într-un mod brusc și puternic, Caragiale ne introduce în drama lui. De la primele fraze pronunțate de Dragomir și Anca, începe să se lămurească tot sensul dramei care s-a petrecut în timp de nouă ani trecuți și ai cărei martori n-am fost, precum și sensul dramei ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul, pe cît e de natural, pe atît e și de adevărat. Fiecare frază zugrăvește o stare sufletească, fiecare

frază explică şi evenimentele trecute şi ceea ce se petrece, şi ne dă o intuiţie despre ceea ce se va petrece. De la întîile cuvinte îl vedem pe Dragomir aşa cum este el, om bun, simţitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă. Şi această crimă îl striveşte sub greaua ei povară, îl chinuieşte şi prin remuşcare şi prin spaima că odată va veni o răsplată groaznică pentru crima lui. De cum începe să vorbească, se simte furtuna ce bîntuie sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fiecare vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancei îl supără într-atîta, încît el strigă, răcneşte. Dar strigările acestea nu sunt ale unui om puternic, ale unui despot care printr-un răcnet impune voinţa lui tuturor celor ce-l înconjoară ; nu, sunt răcnetele unui laş, neputincios. nenorocit, care prin strigăte vrea să-şi ascundă neputinţa şi păcătoşenia, prin zgomotul propriei sale voci vrea să asurzească zgomotul furtunei ce bîntuie sufletul lui. Şi iarăşi de la întîile cuvinte pronunţate de Anca se simte că, suferindă, dar imperturbabilă, liniştită, implacabilă, ea e stăpîna casei, cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e adevărata stăpînă a situaţiei. Şi tocmai această linişte aparentă a Ancei, pentru care el a făcut crima ce-l striveşte, această linişte rece, întovărăşită de mustrări vecinice, scrise pe faţă, niciodată pronunţate de-a dreptul, totdeauna zise pe înconjur, îl desperează într-atîta pe Dragomir, încît el se trădează la fiecare vorbă. Dacă ea ar începe să-i facă mustrări de-a dreptul, spuindu-i : „Tu l-ai ucis", i-ar fi poate mai uşor ; dar aşa, această linişte rece şi plină de mustrări îl despereează într-atîta, încît într-un paroxism de mînie, el strigă la Anca : „Ce vrei ?... Ce te uiţi aşa la mine ?... Ce gîndeşti ?... Eu l-am omorît ?... Da ? Spune ! *(O smuceşte.)*" Iar ea, liniştită şi hotărîtă :

„*A n c a (hotărît)* : Dragomire, eşti nebun... *(Îşi face cruce.)*

D r a g o m i r : Nebun ?... Spune... (O *smuceşte.)*

G h e o r g h e : Dragomire !

A n c a : O ! nebun...

D r a g o m i r : Nu, să spui... Din două una : ori crezi că l-am omorît eu...

A n c a : Poftim ! asta-i vorbă de vorbit !

D r a g o m i r : Da... şi atunci de ce mai trăieşti cu mine... ori nu crezi şi atunci de ce mă chinuieşti pe mine ?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău ! *(O împinge*

de mînă și suie ; ea vrea să facă un pas spre el.) Lasă-mă în pace ! *(Același joc.)* Lasă-mă în pace !"

Cît de adevărat, cît de natural și cît de bine e acest „lasă mă în pace" adresat Ancei, care nu-i zice nimica, și cu toate acestea îi turbură toată pacea sufletească. Ar fi de citat aici toată scena I-a și a II-a și eu n-am de gînd să reeditez *Năpasta* ; voi cita numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întreabă pe Dragomir, să-i spuie ce e judecata cu jurați... „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă ?"

„*Dragomir:* Ce să facă ?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'..."

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conține în el o imagină a întregei *Năpaste*, și o dovadă a puterei artistice a lui Caragiale. Mai întîi, acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat așa de mîntuială, e atît de natural și adevărat, încît ne pare că nici nu putea fi altmintrelea : „Ce să facă ?... Stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'..." Dar fiind așa de natural, el totodată e o puternică imagine a unui om judecat de jurați, dat în cîteva cuvinte. „Stă și el între puști..." ne arată imagina externă a acestei judecăți ; „așteaptă să se isprăvească mai degrab'..." arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales, interesant în această frază. Oare fiecare judecat va aștepta „să se isprăvească mai degrab'?..." Desigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic și sigur de nevinovăția lui, va aștepta liniștit și negrăbit ; un om slab, nevinovat, dar care să teme să nu fie osîndit pe nedrept, va dori chiar prelungirea judecăței, temîndu-se de momentul pronunțărei sentinței. Un criminal îmbătrînit în crime și rele va vedea in judecată o petrecere și va dori să nu se isprăvească așa *degrab'*... pentru că în definitiv, în timpul judecăței tot e mai bine decît la ocnă. Dar este un criminal care, în cazul cînd ar fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr *să se isprăvească mai degrab'*... să-l bage în fundul ocnei, dar mai curînd. Acest criminal e însuși Dragomir. Chinuit de o luptă internă, ce durează nouă ani, distrus de remușcare și de frica ispășirei, slab, laș, fricos, stînd între puști înaintea judecătorilor, nemaiputînd răbda suferința și rușinea, el va dori desigur să se sfîrșească odată. Un om slab, laș, va răbda mai curînd o grozavă lovitură a soartei, decît o îndelungată amenințare a acestei loviri, un așa om va gîndi : fie și mai

rău decît acuma, numai altmintrelea cumva. Şi deci un Dragomir stînd între puşti, neîndoielnic va aştepta să se isprăvească mai degrab'... Cînd Gheorghe dar a făcut întrebarea: „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă ?" — în partea inconştientă sufletească a lui Dragomir s-a petrecut o dramă întreagă. Inconştient el s-a pus între puştile pe care le-a văzut la judecata lui Ion şi care i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simţimîntele pe care le-ar fi avut dacă ar fi fost adus înaintea judecăţei, şi răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne ce s-a petrecut în cîteva secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, ghicit prin intuiţie de artist, ghicit prin simpatie şi prin înrudirea care există între artist şi creaţiunile sale, e azvîrlit aşa, fără poate ca autorul însuşi să priceapă adevărata lui valoare.

În scena a III-a, între Anca şi Gheorghe, începe să se desineze cu mai mare preciziune caracterul Ancei. Rea şi implacabilă, cuprinsă de ură şi de dorul răzbunării, ea nu vede altceva în calea ei decît ură şi răzbunare, iar pentru ajungerea acestui scop, este gata să jertfească tot, şi pe sine şi pe alţii. Ea n-are scrupule. Gheorghe o iubeşte, ea nu-l iubeşte, dar are nevoie de el ca de un instrument orb pentru răzbunarea sa, şi de aceea se preface că-l iubeşte şi vrea să-l împingă la ucidere. Făcînd această nelegiuire, ea n-are pic de remuşcare. Cînd Gheorghe pleacă, ea într-o singură frază îşi exprimă părerea de rău pentru soarta lui Gheorghe: „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mînă pe tine!" Nu este ea, dar, care-l mînă la păcat, ci păcatul care-l mînă pe Gheorghe. Şi chiar această frază, produsul unei logici femeieşti, e spusă aşa în treacăt, încolo toate gîndurile ei sunt concentrate în altă parte şi anume: „o fi în stare băiatul ăsta uşurel de cîte se laudă ?". Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioşeze şi o fiară prin nefericirea sa, iar ea, după ce află cine e el, se hotărăşte să se slujească de el ca de o unealtă pentru răzbunarea sa. Această robire unui singur simţimînt face din Anca un tip unilateral. De altfel femeile, mai mult decît bărbaţii, pot să fie stăpînite de un singur simţimînt. În scena a V-a apare Ion. Deşi el apare în scena a V-a, dar spectatorii ori cititorii îl cunosc în parte din scena I-a. Acolo, din convorbirile lui Dragomir şi Anca, noi ghicim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun,

blînd şi că probabil a căzut în ocna părăsită. Înainte dar de a-l vedea, noi începem să avem o compătimire pentru bietul Ion, şi această compătimire ajunge o simpatie adîncă, cînd la apariţiunea lui el se roagă frumos de Anca: „Nu mai poci... *(Rugîndu-se frumos.)* Dă-mi ceva să mănînc, fă-ţi pomană... mi-e foame." Ori cînd, naiv şi confidenţial, el se confesează: „Vezi că eu... sunt nebun..." Şi această simpatie şi compătimire ajunge la o înduioşare pînă la lacrimi, cînd la întrebarea Anchei: „Şi din ce ţi-a venit?" el răspunde: „Din bătaie... Şi cînd mă sperii m-apucă, fie pe pustii locuri! şi, cînd e să m-apuce, îmi vine întîi cu grije şi cu scîrbă, şi pe urmă cu spaimă... şi mă arde. *(Arată moalele capului.)* Eu am o bubă aici înăuntru... Da-mi dai?" Cît de sobru şi cît de puternic şi simţit! În scena a V-a se lămureşte caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndeţă, naivitate mare şi gingăşie; aci aflăm şi boala lui Ion şi cauzele ei, cari sunt bătaia unor oameni cruzi şi mizerabili, cari pentru a descoperi o crimă, au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se precizează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica, ori mania persecuţiunei şi dedublarea personalităţei. Cînd Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde: „mă duc... să nu mă baţi... să nu dai!" Iar cînd Anca îl întreabă cine l-a bătut şi de ce, el răspunde: „Degeaba... Eu eram pădurar la Corbeni..."

„*A n c a (aparte):* Pădurar la Corbeni... *(Tare.)* Cine te-a bătut?

I o n: La judecată... că nu vream să spui.

A n c a (cu nerăbdare): Ce?

I o n: De ce l-am omorît."

Dacă cineva va citi acest dialog fără atenţie, atunci de bună seamă nu va vedea contrazicerea care există în răspunsurile lui Ion. Această contrazicere însă zugrăveşte o întreagă stare sufletească. La întîia întrebare: de ce l-au bătut, el răspunde: „degeaba"; el ştie dar că nu e vinovat, că n-a ucis, dar imediat după aceea răspunde aşa parcă el a ucis. De unde această contrazicere? Iată cauza ei: cînd Ion a fost dat judecăţei, el ştia că n-a ucis şi aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Atunci s-au început acele bătăi sălbatice, cari i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit că a omorît, şi torturile au încetat. În conştiinţa, dar, a lui Ion,

negaţiunea „n-am omorît“ era asociată cu durere şi torturi, iar afirmarea „am omorît“ cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că în organizaţia sufletească a lui Ion, alăturea cu conştiinţa „n-am ucis“ s-a aşezat altă conştiinţă: „am ucis“, şi de aicea dedublarea conştiinţei, dedublarea personalităţei. În Ion trăiesc doi oameni cari se luptă, cari să arată succesiv, pînă ce, în scena dinaintea sinuciderei, ei se despart cu desăvîrşire, şi atunci Ion vede cum îl tortureazā pe celălalt Ion şi, plin de groază, strigă: „Au să-l omoare, au să-i sfărîme ţeasta capului“.

În scena a VIII-a se manifestează minunat lupta continuă ce duc Anca şi Dragomir şi modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr şi natural. Dragomir e cam beat, prin urmare mai expansiv, de aceea se trădează la fiecare vorbă şi totodată se teme să nu se trădeze:

„*Dragomir:* Dacă nu te cunoşteam pe tine, eu era să fiu altfel de om... *(Bea şi oftează.)* Hehe! ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu e degeaba... las-o încurcată!“

Toată scena e tot aşa de naturală şi tot aşa de adevărată ca ţesătură sufletească. Dragomir vrea să plece în lume şi de aceea — cum e şi cam beat, deci mai expansiv — simţimîntele lui către Anca debordează:

„*Dragomir:* ...Anco, Anco! *(Îi face şovăind semn să vie după el.)* Aide!... Aide, tu n-auzi?... Mîine dimineaţă plec... Tu! de ce nu mă iubeşti tu pe mine? *(O apucă.)*

Anca (vrînd să-l depărteze): Lasă-mă...

Dragomir: Nu te las... *(O ţine cu d-a sila.)*

Anca (fixîndu-l): Aba, Dragomire, ţii tu minte alaltăieri la pomană — că uitai să te întreb — cînd a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit?

Dragomir (o lasă şi o împinge uşor încolo).

Anca: Ăla de semăna grozav cu Dumitru...“

Asta e tortura la care a fost supus un om ani întregi; ce mirare e că la sfîrşit el e lipsit de orice viaţă şi hotărîre!

* *

Actul al II-lea. Anca, într-un lung monolog, îşi exprimă nehotărîrea, neştiind ce să facă: să-l omoare în somn, ori să-l scoale şi să-l lovească, ca să ştie pentru ce moare şi de la cine îi vine moartea. În vremea asta Dragomir se deşteaptă

și vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Cînd s-a dus să se culce, Anca i-a spus: „Închină-te... să nu mai visezi urît". Și poate aceste cuvinte i-au sugerat un vis rău: un cap mort, care îl mușca.

Scena între Dragomir, Ion și Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplicitatea ei. Aici, în Ion pădurarul se simte urmașul acelor genii anonime cari au creat *Miorița* și *Mihu Copilul*. „Pe urmă, vere, m-am dus la fîntîna de sub deal și am pus donițele... ei! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera o mierlă..."

Cît de gingașă e imaginea veveriței, trimeasă de Maica Domnului, pe care o vede în halucinație Ion și care, fugind din cracă în cracă, îl face să rătăcească. Introducerea imaginei naturei luminoase, calde și frumoase, în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferinți omenești, e admirabil de frumoasă ca contrast. Anca și Dragomir, fiecare în felul lor și conduși de alt simțimînt, caută să convingă pe Ion că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir, pentru că e pătruns de remușcare și compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăției lui Dragomir, încă un pretext pentru a-l mai tortura. Și între acești doi oameni, cari lucrează din motive așa de diferite, stă Ion și, cu o convingere pe care i-o dă cea de a doua personalitate, creată de torturători, afirmă că da, el a omorît. N-au găsit oare la el tutunul, luleaua și amnarul lui Dumitru? Cîtșe puțin, însă, în Ion se redeșteaptă a doua personalitate. Cînd Anca afirmă cu tărie, arătînd pe Dragomir: „Iată cine a ucis", Ion rămîne prostit de tot și rîde pe înfundate. Și numai cînd Dragomir pornește asupra Anchei, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca și dorința de a o apăra, se redeșteaptă personalitatea cea dintîi și adînca obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Și împreună cu această obidă arzîndă, se redeșteaptă pentru un moment ura contra lui Dragomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, și el se năpustește asupra lui Dragomir, învîrtindu-l în loc.

Tot sufletul amărît al lui Ion se scurge în cuvinte pline de mustrare, umplînd de durere și jale inima lui Dragomir și a publicului spectator.

„Ion: Atunci, dacă l-ai omorît tu, pe mine de ce m-a închis, mă ?... de ce m-a chinuit ? de ce m-a lovit în cap ? de ce ? *(Il zguduie și-l împinge în față, lîngă masă ; Dragomir palid cade gîfîind pe un scaun...)* Dacă tu ești vinovat *(obidindu-se treptat și arătîndu-și moalele capului)* de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru ? *(Se vaită.)* Mă doare !... Mă doare !...

. . . .

Măi !... este la noi o ocnă părăsită... În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pămîntului, începe să auie, și auie tot mereu, și tocm-a doua zi tace, cînd zice Maica Domnului : destul !... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gît *(îl înhață)*, să te ridic și să te arunc în fundul bălții... așa !... Haide ! Haide !... *(Il tîrăște ; Dragomir se zbate.)*"

Ca un om cu o pătrundere sufletească admirabilă, Caragiale nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remușcare și conștient de vinovăția lui, Dragomir se zbate, nu se apără. Și tot așa de pătrunzător e Caragiale, cînd la cea dintîi amenințare a Anchei, Ion furiosul se face iarăși Ion, nebunul blînd și sfios. Anca e aceea care prin afirmările ei i-a sugerat toată forța ; cînd Anca însă pornește asupra lui Ion strigînd : „Nebunule, îți crăp capul !" el pierde deodată motorul și resursa forței și urei lui și se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălțime încă necunoscută în literatura noastră, în scena următoare : Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce și el rămîne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte din această scenă minunată.

„Ion: ...Mi-e foame, dă-mi să mănînc. *(Șade.)* Șezi și tu. *(Bea.)* Bea și tu. *(Dragomir se supune ; — după o pauză lungă.)* E unul la noi la ocnă... Ce om bun, vere ! cum mă miluiește el pe mine : mănîncă numai cîte-o fărimiță și tainul lui mi-l dă mie !... Ala a fost ucis pe tată-său, și-l băgase pe frate-său la ocnă... Pe urmă, vezi ce l-a învățat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă și să spuie : eu am răpus pe taica, lui neica să-i dați drumul că nu e vinovat... *(Simplu.)* Iac-așa.

Dragomir (din ce în ce mai mișcat) : Și...

Ion: Și i-a dat drumul lui frățini-său, și l-a închis pe el.

Dragomir: Pe ci...

Ion: D-apăi... într-un tîrziu după aia, a aflat el că fraţini-său umblă să moară, şi s-a rugat să-l lase de la ocnă să meargă acasă cu soldaţi, numai pentru trei zile, că zice că : ce-am avut eu cu taica, aia a fost altă socoteală ; dar nu voi să plece alde neica pînă nu m-o ierta...

Dragomir: Şi l-a iertat ?

Ion: Da' de unde !...

Dragomir: Nu l-a iertat ?

Ion: Nu, n-a vrut să-l lase de la ocnă să meargă...

Dragomir: Şi frate-său a murit aşa ?

Ion (dă din cap că da, bea, apoi se uită lung la Dragomir): Mă Dragomire, tu eşti sănătos şi cu mintea întreagă, şi o să trăieşti bine... şi eu... *(zîmbind trist)* o să mor aşa... necăjit, bătut şi nebun ! *(Se ridică.)*

Dragomir (foarte pătruns): Ioane !...

Ion: Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui pe cum că Ion nu-i vinovat... Pe Ion l-aţi bătut în cap degeaba... Luaţi-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsaţi-l săracul ! *(cu obidă adîncă)* şi Ion s-ar fi rugat la Maica Domnului buna pentru păcatele tale... Vezi !... vezi ! *(Plînge liniştit.)*

Dragomir (plînge înfundat): Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă...

Ion: Da' unde o să mă duc eu ?"

Cît de puternică, cît de dureroasă e această scenă ! În mijlocul dramei care se desfăşoară înaintea ochilor noştri, artistul face să apară o altă dramă tot aşa, poate şi mai dureroasă. În mijlocul durerei şi compătimirei ce ne inspiră Ion şi Dragomir, alţi oameni cer compătimirea şi înduioşarea noastră. Prin cîteva cuvinte zise de Ion, o dramă întreagă, o dramă asemănătoare cu *Năpasta* ni se naşte în imaginaţia noastră. Departe, nu se ştie unde, în condiţiuni ce nu se ştiu, un om a făcut o crimă înfricoşată : a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigaşului, poate l-au chinuit ca pe Ion şi l-au făcut de a mărturisit o crimă pe care n-a făcut-o. Şi atunci l-au închis în acea ocnă adîncă, a cărei imagină ne-a dat-o Ion prin evocaţiunea superbă a ocnei părăsite şi adînci, adîncă, tocmai în inima pămîntului. Şi pe cînd şedea acest om în ocna adîncă, consumîndu-se în dureri şi suferinţi ca

acele ale lui Ion, aceste dureri izbeau în sufletul aceluia care a ucis, și el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept și mai decis, se duce în acea ocnă adîncă și zice : lăsați pe fratele meu, Abel, că el n-a ucis, și luați pe Cain pentru că el a ucis. Și l-au închis pe Cain, și i-au dat drumul lui Abel. Și atunci unul, plin de groaznicele aduceri aminte ale unor suferinți crude îndurate pe nedrept, își duce traiul trist la lumina zilei, pe cînd altul, plin de remușcare și groază, plin de aduceri aminte și mai îngrozitoare, își consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Și în adîncul negrei ocne a ajuns pînă la Cain știrea că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună, a cuprins sufletul ocnașului de a vedea încă o dată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca, într-o sforțare supremă, într-un plîns cu hohot, la picioarele lui frate-său, strigînd : „Frate, iartă-mă", dar nu l-au lăsat pe Cain, și Abel a murit plin de suferinți și îngrozitoare aduceri aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferinți și de aduceri aminte și mai îngrozitoare în ocna adîncă și întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă, care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginațiunea noastră, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi. Și pe cînd se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul șade colea, față în față cu Dragomir, plînge liniștit, înduioșat de propriele sale suferinți, și zice : „Pe Ion lăsați-l, săracul... vezi... vezi..." Aceste cuvinte, această mustrare rupe toate coardele inimei lui Dragomir, și el, țăran învățat cu suferințele și nevoile, plînge cu lacrimi de sînge, nu un plîns liniștit ce ușurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare cari și mai mult otrăvesc sufletul. Și plîngînd „înfundat", Dragomir zice : „Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi... înapoi la ocnă..." Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoșat de dureros : „Da' unde o să mă duc eu ?" Pentru că aceste cuvinte, atît de sobre, atît de puține, sunt în adevăr înfricoșat de dureroase. Nu prin sine înseși : prin sine înseși ele n-au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că, după ceea ce am văzut petrecîndu-se înaintea noastră, noi simțim prin toate fibrele inimei că aici un om, un frate al nostru a ajuns într-o stare atît de înfricoșat de dureroasă, încît nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adînc simțimînt de înduioșare și compătimire, și în care

autorul vede aşa de clar, încît vede pînă şi diferenţa dintre plînsul lui Ion şi al lui Dragomir, căci cel dintîi plînge liniştit; cel d-al doilea înfundat. Şi tot aşa de frumoase sunt şi scenele următoare, pînă la sinuciderea lui Ion. Sub influenţa unei compătimiri adînci, amestecate cu o arzătoare mustrare de conştiinţă, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd astfel amîndoi. Pătruns de dorinţa nebună de a scăpa şi el şi Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se îneacă şi se agaţă de un pai. Dar Anca era aici la uşă, a auzit tot. Rea, crudă şi implacabilă, ea în cîteva cuvinte îi arată cît de absurd e planul lui. Unde va merge el, oare, cu un nebun scăpat din ocnă? Nu vede el că la cea dintîi răspîntie a drumului va fi arestat? O slabă lumină de speranţă i-a lucit lui Dragomir. Anca a intrat şi a stins şi această lumină. Atunci un întuneric bezná i-a cuprins sufletul. Şi înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărţirea lui Ion de el însuşi. Zguduit de atîtea întîmplări, pe Ion îl apucă un paroxism de nebunie, cele două personalităţi ce trăiau în el se despart cu desăvîrşire, şi Ion vede cum îl bat şi-l chinuiesc pe alt Ion, care este el însuşi, şi îngrozit strigă:

„*Ion:* Bateţi-l... Daţi-i la cap!... Se preface că e nebun... *(Înduioşat, către Dragomir.)* Uite cum îl bate! uite cum îi dă în cap lui Ion! *(Ţipînd de groază.)* A!... nu!... nu!... nu daţi. *(În culmea spaimii.)* O să-i spargă oasele, îi turteşte ţeasta capului... O să-l omoare!...

Anca: Ioane!

Ion (crescendo): De ce-l mai bate pe Ion dacă a murit? *(Dă cu piciorul ca cum ar vrea să înlăture ceva.)* Să-l ia de aici... e plin de sînge... *(Mai dă o dată.)* Nu mai mişcă... *(Iar.)* A murit... *(Porneşte spre fund.)*

Dragomir: Pleacă! *(Amîndoi se reped după el şi vor să-l apuce.)*

Ion (ţipînd): Nu puneţi mîna!... Să nu daţi... Ion a murit! *(Se smunceşte şi le scapă; se repede la tarabă, ia un cuţit mare şi ridicîndu-l în sus, măreţ.)* Nu puneţi mîna!... Ion merge la Maica Domnului. *(Se precipită în odaia din stînga.)*"

Trebuie să notăm aici o particularitate care arată cît de adevărat l-a simţit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbeşte totdeauna de Maica Domnului, niciodată de D-zeu.

D-zeu e bun, el răsplăteşte faptele bune, dar şi pedepseşte pe cele rele, el e bun, dar e şi răzbunător. Maica Domnului însă e bună, blîndă, fără nici un amestec al vreunui alt simţimînt. *Mater dolorosa,* ea e marele simbol care concentrează în sine toată suferinţa şi toată iubirea tuturor mamelor. Şi bunul, blîndul, nenorocitul Ion întinde mîna către aceea care e simbolul bunătăţei şi suferinţei. În toată viaţa plină de suferinţi a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mîngîietoare, imaginea mînei plină de bătături a mamei sale alunecîndu-i pe cap. Şi iată pentru ce el din Maica Domnului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl opreşte în ocnă să nu-şi curme zilele, ea-i trimite veveriţa care îl duce din ocnă, ea a învăţat pe adevăratul ucigaş să-şi mărturisească crima scăpînd pe cel nevinovat, şi către ea merge el acuma, după ce se omoară. „Maica Domnului !... tu eşti ?... tu mă chemi ?... stai, că viu... iacătă-mă, viu !... *(Expiră.)*" Acestea sunt cele din urmă cuvinte ale lui. Şi în timpul cînd Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotonă şi jalnică a bisericei din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sunt treptele pe care se suie sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă de utrenie, în mijlocul liniştei adînci şi dureroase care urmează morţei lui Ion. Ea ne sugerează un şir întreg de imagini şi simţiminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede cîrciuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe, un sat sărăcăcios, bordeie întunecoase şi umede, în cari zac pe paiul putred fraţii de suferinţe ai lui Ion. Nici o mişcare în sat, şi numai din biserica veche şi sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrşit şi jalnic, pătrunzînd de departe, de departe, în cîrciuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Şi acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfîrşită şi de imensul mister al morţei. Toate scenele din actul al II-lea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simţiminte încorporate în ele, ca viziune, psihică clară, ca limbă frumoasă şi ca efect dramatic, sunt admirabile. Din scenele cari urmează, iarăşi e foarte reuşită scena între Dragomir şi Anca, unde Dragomir mărturiseşte că el a ucis pe Dumitru.

„*Anca* :... Tu vrei să pleci, tu caută să pleci. *(El face trist din cap că da ; ea, aspru.)* Ei !... nu faci un pas de aici

pînă nu-i zici pe nume... *(fixîndu-l cu toată puterea)* zi-i o dată pe nume!

Dragomir (încet de tot): Du-mi-tru!

Anca (răsuflînd din adînc): Ai văzut?... așa! Du-mi-tru..."

Acest „Dumitru" e scos cu cleștele. Cuvîntul era prea îngrozitor de mare, ca să poată ieși din gură. Dar o dată pronunțat acest cuvînt, Dragomir începe să povestească scena omorului, așa de simplu și deslușit, parcă ar povesti despre altcineva, nu despre el, și se oprește numai, cînd ajunge la mărturisirea: „...Eu te-am iubit... și...

Anca: «Și»?...

Dragomir: ...Și ...da' acu e degeaba... Eu trebuie să plec în lume; tu... poate să iei pe Gheorghe... *(înecat și foarte încet) dar să știi că tot te iubesc...*

Anca: Da? *(Rîde.)* Așteaptă să vezi tu acuma cum o să-ți plătesc eu ție dragostea. *(Pauză.)*

Dragomir: Anco, eu plec... să mă ierți!"

Toată scena aceasta e atît de adevărată și de un atît de mare dramatism. Cît de adevărată e bunăoară această povestire atît de simplă, atît de deslușită și totodată atît de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n-a putut să facă înfiorătoarea mărturisire; se părea că niciodată ea nu va putea ieși din gura lui; dar o dată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă parcă de la sine, detaliurile se înșiră parcă din somn, și mărturisirea se termină cu o frază prin care Dragomir caută să se dezvinovățească față cu aceea căreia i se spovedește și față cu sine însuși: „Eu te-am iubit".

Tot atît de adevărate sunt și frazele cari urmează acesteia. El vede încă, că tot ce-i mai rămîne să facă e să plece pribeag în lume. Ideea plecărei îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe — și el știe că de acum nu mai poate s-o împiedice de la aceasta — și gelozia e întipărită într-o frază scurtă, dar dureros de amară, în care se citește o mustrare plină de lacrimi: „da' să știi că tot te iubesc". Și aceste cuvinte, zise de un om ale cărui simțiminte sunt în agonie, nu puteau fi zise decît („înecat și foarte încet"), cu atît mai încet și înecat, cu cît el simțea că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici iertare. Și, în adevăr, la acest „tot te iubesc", „să mă ierți", expresiunea unei mari iubiri și a unei nemărginite căinți, ea

rea, crudă, neîmblînzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd : „Așteaptă să vezi tu acuma cum o să-ți plătesc eu ție dragostea". Contrastul între simțimîntele în agonie ale lui Dragomir și nemăsurata răutate a Ancei e de un dramatism imens, și cu atît mai mare cu cît noi știm ceea ce nu știe Dragomir, anume : că el nu va pleca, că soarta lui e hotărîtă și că e cu mult mai înfiorătoare decît și-o închipuia el.

Cînd oamenii primăriei vin să-l ridice, după denunțarea Ancei, Dragomir strigă îngrozit : „Femeie ! Vreau să scap... nu vreau să puie mîna pe mine !... Mi-e frică !... vreau să scap !" Acest țipăt e expresiunea groazei ce l-a muncit nouă ani, în acest țipăt i se duc toate forțele sufletești ce i-au mai rămas — el e nebun. Cînd oamenii primăriei îl leagă, nu se mai știe cine vorbește : Dragomir, sau Ion nebunul.

„*D r a g o m i r :* Merg... merg eu... să nu mă bateți, merg. *(Rugător către Gheorghe.)* Nu mă strînge așa tare de acolo... Ți-am spus că mă doare !"

•

Modul cum se sfîrșește piesa ne pare greșit. În această privință suntem de acord cu unii din criticii lui Caragiale. În adevăr, care era sfîrșitul logic al dramei ? Era ca Dragomir să ispășească crima făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta, bineînțeles, era drumul cel mai logic, cel mai scurt, și drumul cel mai scurt în artă, ca și aiurea, e cel mai bun. Caragiale însă face altfel. Se pare că în urechea lui suna o frază de efect, cu care să sfîrșească piesa. Această frază de efect, o frază simetrică, e cea din urmă pronunțată de Anca : „Pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă". Pentru a putea sfîrși cu această frază, a trebuit ca și asupra lui Dragomir să cază năpasta și de aceea Caragiale pune pe Dragomir să ispășească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n-a făcut-o, să ispășească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă, pe atît de încurcat, pe cît și de nelogic. Pentru același sfîrșit, după sinuciderea lui Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir, de ce a ucis el pe Ion. Aceste mustrări sunt atît de neașteptate, încît ne par neserioase, pare că Anca glumește, ceea ce desigur nu poate să fie favorabil impresiunei totale dramatice. Între două scene admirabile : a sinuciderii lui Ion și a mărturisirilor lui Dragomir, scena

mustrărilor Anchei e o notă falşă. De aceea vom spune aici cam tot ceea ce am putea zice şi de sfîrşitul din *Făclia de Paşti.* Ce nevoie are un artist, care ştie să ne pătrunză de cele mai adînci şi variate simţiminte omeneşti, să caute efecte teatrale?

•

Ce influenţă, din punctul de vedere moral, produce drama lui Caragiale? Care sunt simţimîntele pe cari ni le excită *Năpasta?* Aceste simţiminte sunt în primul rînd compătimirea pentru suferinţă, durerea pentru durerea altora. Simţim o durere pentru durerile lui Dragomir şi o compătimire adîncă pentru sărmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor cari l-au făcut să îndure atîtea crude suferinţi. Toate aceste simţiminte sunt simţiminte umane, sunt simţiminte de simpatie umană, de simpatie socială şi, ca atare, eminamente morale. E adevărat că simţimîntele noastre de compătimire şi simpatie se revarsă şi asupra lui Dragomir, care e un ucigaş. Dar noi compătimim, noi simpatizăm în Dragomir cu omul suferind, nu cu ucigaşul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în *Năpasta* ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n-ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie altfel de om: „Hehe! ce om era să fie" el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n-ar fi ajuns nebun şi la ocnă. Deci împreună cu simţimîntele de compătimire, înduioşare, jale pentru suferinţele omului, *Năpasta* ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Cristos: „Să nu ucizi!". Şi iată pentru ce *Năpasta* e o creaţiune artistică de o însemnată înălţime morală. *Năpasta* are şi o altă însemnătate, şi anume că e luată din viaţa ţărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea ţăranului român, o întreagă alcătuire socială. Multe bune şi rele duce ţăranul în spinarea-i încovoiată. Palate, universităţi, partide politice, reprezentanţe naţionale, oraşe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într-un cuvînt o întreagă civilizaţie modernă. Încovoiat sub această enormă greutate, desculţ, zdrenţăros, ştergînd cu mîna uscată de pe faţa-i istovită sudori de sînge, ţăranul român duce mereu înainte această greutate. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după

toate acestea, ca ţăranul să ne amuzeze. Cu această problemă s-a însărcinat quasi arta noastră, aducînd pe scenă un quasi ţăran. Şi acest ţăran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voiniceşti, striga : să trăiască, ura, vivat. Iar burtă-verzimea şi *high-life*-ul cu conştiinţa împăcată aplaudau din răsputeri pe acest ţăran de carnaval. Cred că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust, falşă din punctul de vedere artistic, crudă şi monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noştri de talent să zugrăvească ţărănimea română aşa cum este ea, în marea ei mizerie şi în imensa ei suferinţă.

Cu Caragiale facem un pas în această direcţie, e adevărat, dar totuşi un pas spre adevăr. Caragiale n-a avut în vedere în *Năpasta* să ne dea tipuri de ţărani adevăraţi în toate particularităţile lor, ori tipici în toate particularităţile lor. Caragiale n-a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viaţa ţărănească. Ceea ce a vrut să facă Caragiale, a fost să zugrăvească desfăşurarea logică a unor puternice simţiminte omeneşti, generale tuturor oamenilor. Şi aceste simţiminte le-a insuflat unor oameni din pătura ţărănească, aşa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferinţi. Şi de aceea Dragomir şi Ion sunt ţărani prin limba lor, prin modul de a simţi, prin suferinţele lor. Şi tocmai aceasta e un merit, mare pentru Caragiale. Cînd Ion, trist şi istovit, zice : „Şi eu am să mor aşa, necăjit, bătut şi nebun !" Cînd strivit de o durere arzătoare, el strigă : „...de ce m-a chinuit ? de ce m-a lovit în cap ? de ce ?... de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru ? Mă doare !... Mă doare !..." — acestea sunt un ecou dureros al aceloraşi vaiete care ies din milioane de piepturi ţărăneşti, fraţi de suferinţă ai lui Ion. Caragiale e unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colţ mic de pe marile suferinţi ţărăneşti. Şi aceasta e, o repetăm iarăşi, un merit însemnat pentru Caragiale.

CRITICII NOŞTRI ŞI „NĂPASTA"

Drama lui Caragiale *Năpasta* a avut darul să aţîţe un şir întreg de opiniuni diferite, de critici ce au făcut zgomot. Aceasta neîndoielnic se datoreşte talentului şi renumelui pe care-l are Caragiale. Tot aşa de neîndoielnic însă este că *Năpasta* a fost rău primită şi de public şi de critici, reprezentanţii opiniunei publicului nostru. După vorba criticului de la *Adevărul, Năpasta* e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot astfel. Afară numai de critica d-nei Sofia Nădejde, unde *Năpasta* e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, şi de două articole ale d-lor Ionescu-Gion şi Iorga, toate celelalte sunt contra *Năpastei*. După întîia reprezentaţie, publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greşelile ei, şi criticii au formulat numai părerile publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor *Năpastei*, pentru că ei nu sunt numai cîţiva oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Şi în acest răspuns avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte, criticile contra *Năpastei*, scrise şi grăite, au atins un şir întreg de chestiuni însemnate şi nu numai de ordine pur literară ; ca atare, dar, reprezintă un interes deosebit. Şi tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cît se poate de mult asupra consideraţiunei criticilor.



Să vedem cari sunt acele greşeli cari au făcut tema tuturor criticelor.

Acestea sunt: stratul social descris de Caragiale e fals descris; ţăranii din *Năpasta* nu sunt ţărani adevăraţi. Intriga dramei e imposibilă; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigaşul bărbatului ei dintîi numai pentru ca să se răzbune; şi mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigaşul bărbatului ei. Anca nu e de loc ţărancă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, şireată, răzbunătoare, arată perfecta cunoştinţă a sufletului lui Dragomir, pe care-l torturează într-un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sunt greşite; acţiunea e fără tărie şi lipsită de logică; Ion nebunul e introdus de autor ca să dezlege greutăţile acţiunei şi apare ca un *deus ex machina* acolo unde trebuinţa o cere. Sfîrşitul e nelogic. Mai departe urmează însă dezacorduri foarte mari. Aşa, după *Naţiunea* şi după alţii, Ion nebunul e o creaţiune aproape shakespeareană; după *Adevărul* şi *Arhiva* din Iaşi, nebunul e un nebun convenţional.

În marginele acestui articol vom discuta mai multe din aceste păreri. Vom începe cu acelea care sunt comune tuturor criticelor — şi scrise şi nescrise. Mai întîi trebuie să avem în vedere că aici nu avem a face cu observaţiile critice, cu constatarea unor greşeli cari, într-un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice şi cari pot să fie regretabile, şi cu toate acestea lucrarea artistică să rămîie o lucrare de mare valoare. Considerată astfel *Năpasta*, eu n-am nimic de zis; şi eu văd unele neajunsuri pe cari le văd şi alţii; nu dau însă atîta preţ acestor greşeli; nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de cari vorbim însă, aceste greşeli distrug valoarea *Năpastei* ca lucrare literară şi scenică. Aşa, de pildă, după criticul *Adevărului, Năpasta* e o eroare dramatică a unui autor talentat şi o cădere. Acelaşi lucru după criticul *Naţiunii*. După d. Alexandrescu de la *Arhiva ştiinţifică* din Iaşi, „*Năpasta* e o adevărată năpastă a dramei" ş.a.m.d.

Întîia şi cea mai însemnată greşeală ce se găseşte *Năpastei* e că stratul social descris, ţărănimea, e fals descris; că tipurile ţărăneşti din *Năpasta* nu sunt ţărani. Această greşeală implică o mare parte din celelalte greşeli, cum e falsitatea tipului Ancei, fineţa, deşteptăciunea ei, spiritul de răzbunare îndelung hrănit şi chibzuit...

Acei cari critică pe Caragiale că a înzestrat pe ţărani şi pe ţărance cu nişte simţiminte pe cari nu le au, nu spun însă

cari sunt acele simţimînte speciale pe cari le au ţăranii, cari sunt simţimîntele omeneşti ce le lipsesc... Nu e întîiaşi dată cînd criticii noştri neagă ţărănimei simţimîntele omeneşti. În privinţa frumoasei nuvele din viaţa ţărănească *Sultănica* a lui Delavrancea, realiştii noştri critici au spus de asemenea că Sultănica e o fată sentimentală de la oraş, dar nu o fată de la ţară care, în locul Sultănichei, ar da cu barda în capul înşelătorului ei, dar nu s-ar istovi în remuşcări de conştiinţă. În privinţa *Năpastei* iată ce zice talentatul nuvelist Gr. Alexandrescu, în critica tipărită în *Arhiva ştiinţifică...* şi unde sunt redate, în cîteva cuvinte, vederile clasei superpuse asupra simţimîntelor ţărăneşti: „La ţară, ţăranul are un singur răspuns la toate întîmplările: «Aşa i-a fost scris, aşa i-a fost dat», cu această credinţă nestrămutată se naşte, cu această filozofie se expune la toate pericolele vieţei, şi moare liniştit fără a căuta nici răzbunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-l conducă la aşa ceva". Aşadar, ţăranului, drept orice simţimînt şi complex de simţimînte, îi slujeşte fraza: „Aşa i-a fost scris" şi ţărancei fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie". Iată, dar, toată ţărănimea, cu toate simţimîntele ei, reduse la două fraze; iată un popor prefăcut în manechin, care moare liniştit, n-are motive de ordine impersonală, nu se gîndeşte la răzbunare. Şi dacă aceste cuvinte sunt spuse de un om generos şi cu idei înaintate, aşa în treacăt şi fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noştri asupra ţărănimei.

Se înţelege că ţăranul n-are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a ţărănimei l-a învăţat să fie avar de vorbe în general şi mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Se înţelege că cele mai felurite simţimînte, ţăranca le va exprima prin fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie". Dar cînd o fată de ţăran repede barda în capul aceluia care a înşelat-o, cînd ţăranca exprimă cîteodată un şir întreg de simţimînte printr-o frază: „Ce pot face eu, cap de femeie", această frază, această bardă repezită sunt puse în mişcare de un complex întreg de simţimînte, de multe ori atît de complexe, pe cît şi de bogate şi adînci. Pe un surtucar, obicinuita scurtime a frazei, brutalitatea faptului poate să-l înşele asupra multiplicităţei motivelor, asupra adîncimei simţimîntelor ce prezidă la săvîrşirea faptului ori la pronunţarea

frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adînc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă şi să simtă ceea ce simte eroul său şi să exprime aceste simţimînte prin vorbe. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist, dacă el nu e un fotograf-realist-meşteşugar. Ce dramă ar fi aceea în care ţăranca, eroină, în loc să-şi expuie toate simţimîntele ei, ar repeta : „Sunt cap de femeie", sub cuvînt că acestea sunt fraze tipice ţăranilor. Se înţelege că ţăranii nu se explică cu monoloage, dar în general oamenii nu se explică prin monoloage, şi acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la strictul natural. Dar vor zice unii : „Suntem de acord, artistul trebuie să arate simţimîntele şi ciocnirea simţimîntelor eroilor săi, şi de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenţionale mai cu seamă în teatru. Aşa e ; însă noi negăm că ţăranii ar putea să aibă acele simţimînte cu care i-a dotat Caragiale. Altceva suntem noi cei de la oraş, noi avem, în adevăr, simţimînte rafinate prin viaţa de oraş, prin cultură, prin civilizaţie, simţimîntele noastre sunt complexe, motivele acţiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple ; dar la ţărani, de unde toate aceste sentimente complexe ?"

Surtucarilor cari ţin un asemenea limbagiu — şi noi de nenumărate ori l-am auzit după apariţiunea *Năpastei* — ţăranii le-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde veneţienilor : „Sunt jidan ; dar oare jidanul n-are ochi ? Oare jidanul n-are mîni, organe, proporţiuni, sensuri, afecţiuni, pasiuni ? Nu se hrăneşte el oare cu aceleaşi alimente, nu e rănit cu aceleaşi arme, supus aceloraşi boale, lecuit cu aceleaşi mijloace, încălzit şi răcit de aceeaşi vară şi de aceeaşi iarnă ca şi creştinul ? Dacă ne împungeţi, oare nu sîngerăm ? Dacă ne gîdelaţi, nu rîdem ? Dacă ne otrăviţi, nu murim ? Şi dacă ne batjocoriţi, nu ne vom răzbuna ?" Pricina care face pe surtucarii noştri să nu priceapă pe ţăran, este aceeaşi care făcea pe veneţieni să nu priceapă pe jidani, şi anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orăşenii, surtucarii aşa-numiţi culţi şi civilizaţi, se deosibesc de ţărani prin port, prin felul vieţei, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, încît aceste deosebiri de clasă, în capul omului aşa-numit civilizat, cîte puţin fac să se înrădăcineze ideea că el e o fiinţă cu desăvîrşire superioară, că el şi ţăranul sunt două specii zoologice deosebite. Declinaţiunile latine şi grece, cu care ne tîmpesc la şcoală, dau surtu-

carului o părere atît de mărită de propria lui inteligență, încît el nici nu pricepe cum s-ar putea, spre pildă, da votul universal mojicului care n-a învățat declinațiunile grecești. Răsuciri de mustață înaintea unei domnișoare la un bal, trimiterea unor bilete parfumate, cari încep cu cuvintele „angel adorat", dau surtucarului o opinie așa de mare despre simțirile lui, încît e surprins cînd un artist, ce s-a uitat adînc în inima țăranului, arată că simțirile țăranului sunt de multe ori mai bogate și mai adînci decît ale lui. Țăranul nu vorbește mult ; viața lui, plină de suferinți și dureri, îl face tăcut, îl face foarte puțin expansiv, așa încît cu un singur cuvînt, cu un semn de multe ori indiferent, arată furtuna care-i bîntuie sufletul. Iar surtucarul înstrăinat de țărani prin haina nemțească, prin declinațiuni grecești și mai cu seamă prin interese de clasă, în această avariție de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimțibilitatea țăranului.

Cari sunt acele manifestări ce ne zugrăvesc simțimintele unei națiuni, ori ale unei clase dintr-o națiune ? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogăția, adîncimea, complexitatea simțimintelor pot să fie judecate după manifestațiunile poetice. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb și genial, care se cheamă poezia populară. În aceste poezii, poporul și-a pus toată inima, tot sufletul lui. În ele a întrupat simțimintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admirație pentru frumusețile naturei. O întreagă gamă a feluritelor simțiminte omenești, în toată varietatea lor, e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simțimînt și cu imagini superbe, nepieritoare. În poezie, ca și în artă, în general, se întrupează însă personalitatea artistului ; aceasta e adevărat pentru orice poezie, e adevărat și pentru poezia populară. Simțimintele dar, atît de variate, atît de bogate, atît de adînci și puternice din poeziile populare, sunt simțimintele adînci, bogate, variate și puternice ale acelui artist genial anonim care se numește poporul. Dar surtucarii ce au produs ? Doi poeți mari, morți de curînd, dintre care unul, Alecsandri, a devenit mare tocmai de aceea că a cules poeziile populare și s-a pătruns de ele ; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poeziile populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia și cultura europeană ; apoi cîțiva poeți de talent, cari aparțin uneia sau alteia din categoriile sus-pomenite. Încolo

o mulţime întreagă, o mulţime mare de poetaşi, cari versifică, fabrică poezii în cari nu ştii ce să admiri mai mult : nulitatea formei, lipsa de simţimînte sincere, ori nulitatea fondului. Dacă poeţii populari în marea lor majoritate ne-au lăsat o moştenire care va fi totdeauna fala literaturei noastre, poeţii surtucari, cu cîteva excepţii, ne lasă o poezie de care trebuie să roşim.

Dar mai este o artă prin care oamenii îşi manifestează simţimîntele lor : aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară în care iarăşi şi-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude, ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de disperare al unui om robit şi apăsat. În alte bucăţi muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-şi alunge toate grijile şi durerile. Ce au creat surtucarii faţă cu această muzică populară ? Mai nimica original, ori lucrări inspirate de muzica populară.

Aşadar, ca manifestare artistică a simţimîntelor, poporul nu numai că nu stă mai jos decît surtucarii noştri, ci chiar, în unele privinţi, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce au surtucarii despre propriile lor simţimînte, şi o opinie atît de dispreţuitoare despre simţimîntele ţărănimei ? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă care face să pricepem mai bine pe un american ce aparţine clasei noastre, decît pe un ţăran care e concetăţean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atît de mult, e din pricină că această chestie are, în general, şi o mare însemnătate politică şi socială pentru ţara noastră, şi o însemnătate din punctul de vedere literar, anume că : nepriceperea, dispreţul pentru ţăran nimiceşte în germeni chiar posibilitatea creărei unei literaturi din viaţa ţăranului nostru. Această chestie are pentru noi, în sfîrşit, şi o însemnătate imediată. Nepriceperea simţimîntelor ţărănimei noastre a fost una din pricinele de căpetenie care au făcut să cadă *Năpasta*.

*

Al doilea fapt, care, de asemenea, a avut o hotărîtoare influenţă asupra căderei *Năpastei*, este priceperea greşită a realismului în artă în general şi a realismului în producţiunile

dramatice în special. În criticele scrise şi vorbite, fiecare găsea o altă greşeală : ba cutare lucru e chiar imposibil în realitate, nu e real ; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la *România* s-a întrecut pe el însuşi, făcînd următoarea observaţie monumentală. Vorbind de învăţătorul Gheorghe şi de declaraţia ce i-o face Ancei, că dacă nu-l iubeşte va pleca din sat, criticul zice : „Este un simplu şurup, ca să vadă dacă într-adevăr femeia îl iubeşte, sau e hotărît în adevăr să se ducă ? *Şi dacă e hotărît, cum putea el să facă asta, cînd era învăţător în sat ?* Cînd scriem o piesă cu pretenţie naturalistă, trebuie să ţinem seamă de toate circumstanţele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecînd peste una, mîine peste alta, ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni. Ca să plece un învăţător dintr-un sat, trebuie să ceară permutarea de la Ministerul Instrucţiunei, să i-o aprobe şi, cînd i-a aprobat-o, nu poate să-şi ia deodată seama zicînd : nu mă mai duc. Desigur că d. Maiorescu, care a aplaudat aşa de mult piesa d-lui Caragiale, s-ar fi făcut foc, pe cînd era ministru, dacă găsea pe vreun poznaş de Gheorghe trăind în realitate, fie şi într-un sat de munte."

Mă mir cum criticul de la *România* nu i-a cerut lui Gheorghe şi bilet de identitate, şi foarte rău a făcut Caragiale că n-a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la Ministerul Instrucţiunei Publice ! Trebuie să spunem drept că această observaţie e unică în felul ei în criticele trecute, prezente şi viitoare, poate, ale ţărei noastre. Dar faptul că în pretenţiile de realism se poate ajunge la o aşa absurditate e foarte caracteristic şi arată cît de prevăzători, cît de prudenţi trebuie să fim în această privinţă. Criticii n-ar trebui să uite că realismul şi naturalismul artistic e totdeauna relativ, niciodată absolut. Arta, imitînd şi reproducînd natura, niciodată nu poate să reproducă întocmai. Acei cari au citit articolul întîi [1] din acest volum o ştiu aceasta. Toată arta se depărtează într-un fel ori în altul de natură şi e numai relativ naturală. Şi numai în marginele acestei relativităţi poate să fie vorba de arta idealistă, simbolică, naturalistă.

În arta dramatică, marginele *nenaturalismului* fatal sunt mai mari decît în alte producţiuni artistice, e un şir întreg de

[1] *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice*, publicat de Gherea în fruntea vol. II de *Studii critice*.

convenţiuni cari nu există în alte genuri literare. Trebuiesc observate cerinţele scenei ; drama ori comedia trebuie să fie numai aşa de mare, încît reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atît cît poate publicul să stea la teatru ; trebuie să fie împărţită în acte, ca să nu se obosească publicul şi actorii ; trebuie să fie jucată de oameni cari n-au nimic de-a face cu acei pe care-i înfăţişează etc. Tocmai aceste margini mai largi ale nenaturalismului, speciale artei dramatice, au făcut pe realiştii prea zeloşi să predice ori să prezică dispariţiunea artei dramatice. Ei uită că nu numai în dramă, dar în orice gen al artei există o parte de nenaturalism, într-una mai mult, într-alta mai puţin. Dar dacă marginele nenaturalismului în arta dramatică sunt mai largi decît în alte arte, nu însemnează, bineînţeles, că nu există artă dramatică idealistă-simbolistă de o parte şi naturalistă de altă parte. Drama poate să fie tezistă, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze ; personagiile lucrărei dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. În altă lucrare dramatică personagiile |pot să fie numai simbole ; ele nu se reprezintă pe sine înseşi, ci simbolizează nişte idei ori simţiminte abstracte. În altă lucrare dramatică, personagiile sunt personificarea tuturor virtuţilor şi viciilor posibile, cari niciodată nu pot să se întîlnească în acelaşi om, fiindcă nu pot să existe oameni nici absolut virtuoşi, nici absolut viţioşi. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi, în domeniul artei idealiste, simbolice. Dimpotrivă, în lucrările dramatice naturaliste, personagiile nu se reprezintă pe ele înseşi ca oameni vii. Cutare ori cutare personagiu, din dramele lui Shakespeare, nu personifică cutare ori cutare simţimînt. Romeo nu personifică iubirea, Othello — gelozia, Hamlet — meditarea şi nehotărîrea, ci sunt oameni vii, dintre cari unul iubeşte cu tot focul unui tînăr de douăzeci de ani, altul e gelos cu toată furia şi bestialitatea moştenită, altul e un om nehotărît, un caracter meditativ — şi aşa mai departe. Această identitate între personagii şi între ceea ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într-un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind astfel naturalismul şi idealismul, noi nu trebuie să uităm că spiritul omului vieţuitor nu se conduce de

clasificările noastre mai mult ori mai puţin artificiale, şi de aceea sunt o mulţime de producţiuni artistice pe cari n-am şti în ce categorie să le punem.

Afară de aceasta, înlăuntrul fiecărei categorii sunt deosebiri multiple. Artistul poate să-şi concentreze toată băgarea de seamă, tot talentul asupra zugrăvirei unor anumite simţimînte şi asupra ciocnirei tragice a acestor simţimînte. Aceste simţimînte el le va insufla unor oameni vii, cari îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simţimînt, ori al unei ciocniri de anumite simţimînte, lăsînd în umbră celelalte particularităţi ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de naţie, de clasă, pe cari le va zugrăvi numai întrucît sunt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte, se poate ca un artist să aibă în vedere mai cu seamă toate particularităţile individuale, toate semnele tipice de naţie, de clasă, ale personagiilor ce le zugrăveşte. Dramele de genul întîi se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se înţelege, spiritul creator natural se conduce prea puţin de clasificaţiile noastre artificiale. Producţiunile artistice sunt aşa de complexe, încît niciodată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există şi nici nu pot să existe nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum nu poţi să zugrăveşti particularităţile individuale, moravurile unei clase, fără a zugrăvi simţimîntele şi ciocnirea lor, tot aşa, într-o dramă naturalistă, nu poţi să zugrăveşti adîncile simţimînte omeneşti şi ciocnirea lor, fără ca întotdeauna să nu reiasă particularităţile individuale, particularităţile clasei şi naţiei din care fac parte personagiile zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba decît de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acuma în care categorie se poate pune drama *Năpasta*, vom putea răspunde că face parte din categoria întîia.

După cum am zis în articolul nostru despre *Năpasta*, Caragiale a întrupat în ea un şir întreg de simţimînte şi de ciocniri de ale lor. Aceste simţimînte le-a întrupat în oameni vii, şi oamenii vii aparţin unei anumite naţiuni, unei anumite clase ; şi oamenii lui Caragiale aparţin României şi clasei ţărăneşti.

Dar Caragiale, cum sunt toţi scriitorii categoriei întîia, n-a vrut să ne zugrăvească ţărănimea cu toate deosebirile ei

de clasă, cu toate calitățile și viciurile ei ; el n-a vrut să ne zugrăvească clasa țărănească, după cum Ostrovski a zugrăvit negustorimea rusă, și după cum el însuși ne-a zugrăvit mica burghezie în *Noaptea furtunoasă ;* ci Caragiale a vrut, o spunem încă o dată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor anumite simțiminte omenești. În acest caz, ceea ce putem să-i cerem e ca oamenii, în cari el își întrupează anumite simțiminte și ciocnirea lor, să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simțimîntul verosimilității. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz, e ca drama să nu contrazică semnele caracteristice individuale și de clasă ale personagiilor, iar nu să le puie în evidență — ceea ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.

*

Să luăm acuma în cercetare greșelile de căpetenie ce se impută lui Caragiale. Caragiale, zice d. Alexandrescu, „a înlăturat una din cele mai întîi cerinți ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psihic din viața unei pături sociale a timpului cînd a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent, cînd știe ca, prin un fapt reprezentat pe scenă, să releveze o întreagă mișcare de moravuri, o evoluție socială, o cerință a timpului, în fine filozofia păturei descrise". Este adevărat. Sunt de acord că dramaturgul nostru n-a făcut-o, sunt de asemenea de acord cu d. Alexandrescu în ceea ce privește marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. Aceste drame sunt drame de moravuri, pe cînd Caragiale a scris o dramă psihologică. Caragiale n-a dat și nici n-a vrut să dea altceva, decît ceea ce ne-a dat. D. Alexandrescu are drept să-și exprime părerea de rău că scriitorii noștri nu scriu lucrări literare, cari ar da fizionomia morală și sufletească a clasei țărănești în toate particularitățile ei ; dar exprimîndu-și părerea de rău în ceea ce privește părțile ce nu le-a făcut Caragiale, d. Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a realizat. Domnia-lui, împreună cu mai toți criticii *Năpastei*, au criticat nu aceea ce s-a făcut, ci aceea ce ar fi trebuit să se facă. Ori poate d. Alexandrescu crede că numai dramele de felul acelora cari pun în lumină fizionomia complexă a unei clase sociale sunt prețioase, pe cînd acelea cari se ocupă mai ales cu ciocnirea adîncă a sentimentelor omenești n-au

nici o valoare? Dar atunci ar trebui distruse, ca neavînd nici o însemnătate artistică, o bună parte din marile producţiuni dramatice!

Ori să luăm o altă observaţie, făcută iarăşi de cea mai mare parte a criticilor. Acţiunea, zic ei, e încurcată, trasă de păr, Ion nebunul apare totdeauna unde trebuinţa o cere, pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă? Pentru că i-a trebuit autorului; de ce a înnemerit tocmai la cîrciuma lui Dragomir? Pentru că fără aceasta n-ar putea să urmeze drama; de ce se omoară? Pentru că astfel se dă prilej Ancei să se răzbune etc. Iar criticul de la *România*, ducînd acest „de ce" pînă la absurd, zice: „De ce tocmai nebun să fie acela care a fost osîndit pe nedrept, căci s-au văzut destui oameni în asemenea condiţiuni, cari n-au înnebunit?" Cînd auzi toate aceste curioase întrebări, îţi vine de la început să crezi să Ion e un american din New York, adus înadins la Corbeni, pentru a dezlega greutăţile acţiunei dramatice. Dar cînd te gîndeşti, începi să te miri de critici, nu de Caragiale. Ion nu e străin de dramă, el face parte indispensabilă din concepţia ei, el e un membru nedespărţit de ea, corp din corpul ei. Ce mirare, dar, că toată viaţa lui în dramă e hotărîtoare pentru acţiunea ei? Ce mirare e că Ion, care a fost prins şi torturat pentru un omor făptuit la Corbeni, după ce scapă din ocnă şi rătăceşte pe drumuri, halucinat, mergînd după veveriţa trimeasă de Maica Domnului, se întoarce tocmai în acele locuri unde a fost făcut omorul? Mai curînd ar fi de mirat dacă s-ar fi îndreptat în altă parte. Şi, în general vorbind, ce sens au toate aceste întrebări? Este oare o singură dramă în lume, căreia nu i s-ar putea face aceleaşi întrebări, găsind aceleaşi şurupuri?

Greşala cea mare a criticilor *Năpastei* e că, exagerînd naturalismul şi realismul în artă, ajung nenaturalişti, idealişti. Numai în drame nenaturaliste fiecare personagiu avea o însărcinare definită în acţiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întîmplare. Dimpotrivă, lucrările naturaliste produc iluzia realităţei prin aceea, între altele, că produc întîmplări ca un element hotărîtor în viaţa personagiilor, întîmplări cari sunt un element hotărîtor în viaţa fiecărui om. Să se gîndească fiecare dintre cititorii noştri la una din mulţimea întîmplărilor mai însemnate din viaţa lui şi va vedea cum, scoţînd acea întîmplare, toată viaţa

lui şi a oamenilor cu cari e legat s-ar fi petrecut cu totul altmintrelea. Şi cu atît mai mult întîmplările trebuie să joace un rol mare într-o lucrare artistică, cu cît în ea sunt luate numai acele întîmplări, mici ori mari, cari au o influenţă hotărîtoare asupra vieţei eroilor dramei. Viaţa omenească e un lanţ de întîmplări, în care cele trecute au o influenţă asupra celor prezente, şi cele prezente hotărăsc pe cele viitoare. Scoţînd o întîmplare din acest lanţ, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiale, scoţînd o întîmplare din şirul celor desfăşurate în dramă şi văzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sunt tocmai o dovadă că întîmplarea scoasă n-a fost decît un şurup în acţiune, un *deus ex machina*.

Ceea ce în adevăr trebuie să cerem, e ca acele întîmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personagiilor şi să fie necesare pentru dramă, pentru acţiunea ei. Dar aş dori şi eu să ştiu, de ce adică ar fi imposibil ca Ion să fi nimerit în casa lui Dragomir? Dacă ar fi nimerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil? Şi nu s-ar putea oare face şi atunci aceeaşi întrebare? Condiţiunea necesităţei unei întîmplări în acţiunea dramatică, mai cu seamă, se dovedeşte prin aceea că, scoţînd această întîmplare, toate întîmplările ulterioare se modifică. O întîmplare ce nu e necesară în dramă, în acţiunea dramatică, dacă o scoţi, nu modifică întru nimica mersul ulterior al acţiunei dramatice. [1] Aşadar, ceea ce slujeşte ca dovadă naturalismului şi logicei în acţiune, e luat de criticii noştri realişti prea zeloşi ca dovadă a nenaturalismului şi a lipsei de logică în acţiune.

Altă greşală, după mai toţi criticii, e aproape hotărîtoare pentru *Năpasta*. E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o femeie, şi mai cu seamă o ţărancă, să se mărite cu ucigaşul bărbatului ei pentru a se răzbuna, şi încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el?

Să vedem şi noi dacă faptul căsătoriei şi traiului Ancei cu Dragomir e o aşa de mare absurditate, încît să compromită toată piesa.

Cu această ocazie se vor lămuri şi alte întîmplări ale acţiunii.

---

[1] De altmintrelea, o întîmplare de prisos din punctul de vedere al acţiunei poate să fie necesară în alt sens (n.a.).

Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca şi-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubeşte pe Dragomir ; are chiar un resentiment surd în contra lui ; are bănuieli, pe cari singură nu le-ar putea explica ; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie, prin tonul cu care o cere ; dar ea totuşi se duce după el. Pentru ce ? Pentru că, cam în felul acesta şi fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate şi din oraşe.

Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la ţară mai cu seamă această stare e nesuferită, „doar nu va văduvi o femeie toată viaţa" ; tot trebuie odată să se mărite ; de ce să nu se ducă după un tînăr voinic şi care ţine la ea ? Şi Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită atîtea femei la ţară şi oraşe. După căsătorie, viaţa între Anca şi Dragomir ajunge tot mai rea, pentru mai multe pricini neînlăturabile. Dragomir nu putea să trăiască bine şi liniştit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta, Dragomir şi Anca sunt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blînd, bun, iertător, deşi iritabil, moale ; Anca e o femeie rea, cicălitoare, răzbunătoare, hotărîtă, mai mult încă rea decît hotărîtă, şi în astfel de împrejurări, fie şi la ţară, viaţa casnică nu poate fi decît un iad.

Anii trec şi împreună cu ei creşte, pe de o parte nemulţumirea şi iritabilitatea lui Dragomir, pe de alta ura Ancei. Şi această ură ajunge cu atît mai mare, cu cît an cu an se întăreşte în sufletul ei ceea ce fusese o bănuială inconştientă. Şi cu cît creşte ura ei pentru Dragomir, cu atît creşte mai mult şi dorul de Dumitru, cu atît mai mult îi pare că viaţa cu Dumitru ar fi fost fericită ; şi cu cît îi pare că ar fi fost fericită cu Dumitru, cu atît creşte ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult începe să-l bănuiască.

Aşa trec opt ani, şi în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe aproape să ajungă o certitudine şi Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăşte să omoare pe Dragomir, întrebuinţînd ca armă a răzbunărei pe Gheorghe, învăţătorul din sat, care s-a amorezat de ea. În aceste momente se începe drama lui Caragiale. Dragomir şi Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept, a fugit de la ocnă. Citirea excită

grozav toate simţimîntele de frică şi de remuşcare ale lui Dragomir. El se irită grozav împotriva Ancei şi se dă pe faţă şi mai mult; iar Anca, sub impulsul crescînd a două simţimînte, ura şi bănuiala, hotărăşte să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe, că ar fi în stare să săvîrşească o aşa faptă, ca uciderea lui Dragomir. În vremea aceasta vine Ion nebunul, care-i dă Ancei încredinţarea şi mai mare că Dragomir e ucigaşul, fapt care aţîţă încă mai mult sentimentele răzbunătoare ale Ancei. Turbată de ură şi mînie, îi vine o dorinţă trecătoare: să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, pentru o femeie mai cu seamă, a-şi ucide bărbatul, nu e acelaşi lucru ca a tortura puţin cîte puţin cu focul lent al dojenilor, aluziunilor, cicăliturilor răutăcioase de tot soiul. Şi ea nu se hotărăşte să-l omoare, zicînd că nu vrea să moară Dragomir, aşa, în somn, neştiind cine îl omoară şi anume pentru ce. Şi aceasta e perfect în caracterul Ancei.

Pentru a omorî un om din răzbunare, se cere o hotărîre deosebită, acea hotărîre pe care o dă forţa şi siguranţa de sine. Şi Anca n-are nici forţă pentru a lovi şi a curma o viaţă, nici generozitatea de a o curma. Cînd cineva se răzbună contra unui om omorîndu-l, apoi îi curmă nu numai viaţa, dar şi suferinţele. Anca ar dori să-i curme viaţa, dar n-ar dori să-i curme şi suferinţele. Iată pentru ce ea nu-l va omorî şi pentru ce nu lasă nici pe nebun să-l omoare. În schimb, ea începe iarăşi să-l tortureze, evocînd spectrul mortului, puindu-l faţă în faţă cu Ion nebunul, năpustind pe nebun asupra lui şi în urmă, prilejul înfăţişîndu-i-se, îl dă pe mîinile justiţiei, pentru ca să ispăşească şi el o crimă pe care n-a făcut-o, pentru o crimă pe care a făcut-o. Şi astfel ea se răzbună aşa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorîndu-l şi curmîndu-i împreună cu viaţa şi suferinţele, ci trimiţîndu-l de la tortura de acasă, la tortura de la ocnă. Şi înainte de a-l da justiţiei omeneşti, ea îi scoate cu cleştele mărturisirea că el a ucis, şi cum l-a ucis, şi într-o apostrofă ea îşi varsă tot focul, spunîndu-i o frază atît de caracteristică pentru ea, care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumîndu-i pe o cale greşită. După ce-l face să-şi mărturisească vina, ea-i spune că l-a bănuit chiar de pe cînd a cerut-o de nevastă şi că de aceea chiar l-a şi luat, pentru a-l aduce aici. De aci mirarea critici-

lor. Este însă evident că aceste cuvinte fac parte din întregul arsenal de fraze cu care ea îl torturează şi-şi varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădărei şi al răzbunărei, ea-i otrăveşte, cu aceste cuvinte grozave, pentru totdeauna, amintirea celor opt ani de convieţuire.

Toţi cei opt ani, în cari trebuie desigur să fi avut momente bune şi pacinice, despre cari Dragomir putea să-şi aducă aminte cu bucurie — deoarece Dragomir iubeşte pînă la urmă pe Anca — toţi sunt otrăviţi prin această frază, care-i spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeia pe care el a iubit-o, nu numai cînd a aflat că el e ucigaşul l-a urît şi l-a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întîmplările vieţei, îl ura, îl trăda şi-i pregătea pieirea.

Se înţelege că ea însăşi nu-şi dădea perfect seamă de însemnătatea cuvintelor şi de multiplele motive psihice cari le-au dat naştere. Ea vorbeşte cum o îndeamnă ura, setea de răzbunare şi mulţumirea de a şi-o vedea aproape săvîrşită. Caragiale, cînd a scris această frază, simţea că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică aceste cuvinte. De ce ? Poate nici el nu-şi dădea seamă. Era datoria criticilor ca, luînd în cercetare tot caracterul Ancei şi toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frază mică şi neînsemnată. Criticii însă — cari în loc de a cerceta caracterele, pricinele acţiunei, simţimîntele şi ciocnirea lor — au examinat mai cu osebire intriga din punctul de vedere al posibilităţei, au înţeles fraza *ad litteram* şi numai în ceea ce priveşte intriga. De aci, fireşte, mirare : unde s-a mai văzut o femeie care să se mărite cu ucigaşul bărbatului, şi numai după o simplă bănuială ? Desfid, zice un critic, pe oricine să-mi găsească în orice literatură o aşa femeie.

De altmintrelea, dacă obiecţiunile se vor reduce la adevărata lor valoare, atunci şi noi găsim unele neajunsuri. Aşa, sunt de acord că ar fi fost mai bine dacă intriga era înjghebată altfel. Îmi pare că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai tîrziu, decît la un an după omor, de pildă după şase ani ; astfel drama ar fi putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripţiei — fiindcă tocmai acest termen l-a făcut pe Caragiale să-şi înceapă drama nouă ani după săvîrşirea crimei. Făcînd aşa, toată intriga ar fi cîştigat în verosimilitate. Asemenea cred, după cum am spus în articolul despre *Năpasta,* că sfîrşitul ar putea să fie altmin-

trelea, adică Dragomir să ispășească crima săvîrșită, dar nu crima pe care n-a săvîrșit-o. Drama e prea scurtă — uneori seamănă cu o schiță dramatică — și de aceea acțiunile eroilor nu sunt peste tot motivate cu destulă putere. Acest din urmă neajuns a dat naștere la multe neînțelegeri. De asemenea, timpul în care se petrec atîtea întîmplări e prea scurt — o singură noapte.

Dar dacă cred că toate acestea, altfel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înțeleg că așa cum sunt la Caragiale ar fi absurde, imposibile. De loc : ce nu se poate întîmpla în realitate ! În realitate se întîmplă lucruri pe cari cea mai bogată fantazie n-ar putea să le inventeze ; dar cred că dacă Caragiale ar fi înlăturat aceste neajunsuri, intriga ar fi fost mai logică și ar produce întrucîtva o mai mare impresie asupra publicului.

*

Am vorbit pînă acum de obiecțiunile critice cari sunt comune și criticilor și unei mari părți din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice, cari sunt individuale, originale. Acum nu demult, a apărut în *Revista politică* din Suceava, fiind retipărit în *Lupta*, un articol lung al d-lui Adolf Last și care are toate aparențele unei critici originale și, în adevăr, e foarte original. Toate criticile, zice domnia-sa, făcute, pînă acum, au fost făcute dintr-un punct de vedere greșit ; fiecare critic a fost condus de spiritul de „școală" și de aceea *Năpasta* a fost criticată, însă pînă acum „n-a fost apreciată încă". Aceasta voiește s-o facă d. Last, apreciind *Năpasta* dintr-un punct de vedere nou. „Și credem — zice d. Last — că nu numai vom ajunge la rezultate noi, dar și vom pune în evidență cu mai multă preciziune și claritate, aceea ce a fost deja spus pînă acuma."

D. Last zice că va căuta să afle concepțiunea primă a piesei *Năpasta*, să afle ceea ce a vrut să facă Caragiale, ideea întîia a dramei, acțiunea dramatică în simplicitatea ei primitivă — și pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Astfel se vor arăta părțile bune și rele ale creațiunei artistice, se va lămuri și lumina ce a fost zis de alții pînă acuma. De la început chiar, trebuie să mărturisim că punctul de vedere de la care pleacă d. Last e prea șubred, terenul prea puțin sigur și chiar periculos. Deși e foarte

important a afla concepţia primă, dar e foarte greu a face o critică pleeînd de la acest unic punct de vedere. O greşală în această privinţă, mai cu seamă cînd se dă acestei concepţii prime acea însemnătate pe care i-o dă d. Last, ajunge fatală pentru întreaga critică. Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d. Last e foarte periculos, pentru că e destul o greşală pentru a preface în praf toată lucrarea. Însă, drept vorbind, toate metodele în critică sunt aşa de puţin sigure, încît aceasta nu e mai rea decît altele, deci să nu prejudecăm şi să vedem ce a făcut d. Last. Consecvent cu metoda domniei-sale, d. Last începe prin a preciza care este concepţia primă a *Năpastei*. „O femeie care-şi pierde bărbatul iubit, prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubeşte ; care-l bănuieşte pe acesta din urmă de săvîrşirea crimei şi se mărită după dînsul, numai pentru a găsi elemente de întărirea credinţei, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuieşte şi a răzbuna apoi acest fapt criminal, care i-a răpit tot ce-i era scump în viaţă."

După d. Last, acesta e gîndul primordial al lui Caragiale, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebire în drama *Năpasta*, aceasta a fost concepţia primă a dramei. Această concepţie primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă : concepţia e adîncă, poetică, mare, shakespeariană. Dacă întrebati însă, cu mirare, de ce atîtea laude pentru un simplu fapt că un autor *a vrut* să reprezinte răzbunarea unei femei, d. Last răspunde că face aceasta pentru că aici e vorba de un simţimînt omenesc ce nu piere, ce nu atîrnă de modă, de un simţimînt veeinic. Şi afară de aceasta, acest simţimînt e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie, care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis, jertfeşte tot, toată viaţa ei, pînă şi simţimîntele ei intime, ajungînd femeia ucigaşului, această „abnegaţiune perfectă de propria sa persoană, vieţuirea exlusivă afară de sine" sunt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, şi tocmai acestei concepţii, atît de morale, Caragiale datoreşte laudele ce le-au primit de la critici.

Aşa zice d. Last, iar noi zicem că tot ce spune d-lui în această privinţă, de la cel dintîi pînă la cel din urmă cuvînt, sunt falşe, fundamental falşe.

Şi mai întîi de toate, după opinia noastră, d. Last a priceput falş ideea primă, concepţia primă a autorului. D. Caragiale n-a vrut să ne zugrăvească mai cu seamă simţimîntele de răz-

bunare ale unei femei al cărei bărbat a fost ucis, ci simțimîntele de remușcare și de frică ale unui om care a ucis și care ispășește crima făptuită. Personagiul principal e, dar, Dragomir; Anca și Ion nebunul sunt personagiile secundare cari pun în mișcare simțimîntele de remușcare și de frică ale lui Dragomir, manifestîndu-și totodată și propriul lor caracter și simțimînte. Aceasta am lămurit-o în articolul meu despre *Năpasta.* Să presupunem însă că „concepția primă“ dată de d. Last ar fi tot așa de adevărată, pe cît e de greșită. Ar urma oare că e sublim de morală și altruistă? — Ferească sfîntul! A întrebuința toate puterile, toate gîndurile și simțimîntele pentru a ucide un om, fie el chiar ucigașul unei ființi scumpe, e imoral în cel mai mare grad; se înțelege, cîteodată pînă și crudul act al uciderei, pînă și arhiruşinosul fapt pentru o femeie de a-și da trupul unui bărbat pe care nu-l iubește poate să fie moral. Astfel e Iudita care ajunge amanta lui Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita își jertfește toate simțimîntele și viața pentru a ucide pe tiranul poporului, dar nu pentru a răzbuna un amant, și numai mărimea scopului — liberarea unui popor — face morală conduita imorală a Iuditei. Dar ce ar justifica, din punctul de vedere moral, purtarea Ancei, darea trupului ei unui ucigaș? Ce ar putea preface trădarea și uciderea în fapte morale altruiste, mai cu seamă altruiste, din punctul de vedere modern? Care e acel fapt, acel motiv, acel scop mare care ar preface faptele arhiimorale în fapte ideal de morale? Setea de răzbunare? Dar cum poate un sentiment crud, moștenit din vremile sălbătăciei, un sentiment el însuși imoral, să aibă o putere neînțeleasă, de a preface fapte arhiimorale în fapte ideal de morale? Și ceea ce e poate și mai straniu, e că răzbunarea, care e un fapt imoral tocmai după concepțiunile sociologice și criminaliste moderne, pentru d. Last e morală, mai cu seamă după concepțiunile moderne. Asemenea e lucru greșit cînd domnia-sa zice că moralitatea acestei concepțiuni geniale și altruiste a făcut pe critici să laude *Năpasta.* Cu totul contrariu: criticii cari au înțeles tot așa de greșit, ca și d. Last, concepțiunea primă a d-lui Caragiale, i-au făcut o învinuire din imoralitatea Ancei; iar criticul de la *Adevărul* zicea că toată răzbunarea este ceva nefiresc, monstruos și desfide pe oricine să găsească în vreo literatură europeană un așa monstru moral. Cum vedem, critica d-lui Last dă, în

adevăr, rezultate noi foarte originale şi cu totul neaşteptate. Dacă d. Last e original în stabilirea metodei şi a punctului de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atît de original şi în aplicarea metodei d-sale. După ce stabileşte *o proprie concepţie primă,* d-sa, de la această concepţie primă, trage un plan pentru o dramă aşa cum ar fi trebuit să fie, avînd în vedere această concepţie primă. În urmă măsoară, cu planul unei drame făcut de d-sa, drama lui Caragiale şi unde nu se potriveşte, găseşte că Caragiale a greşit.

Poate să-şi închipuiască cineva ce critică va fi aceasta. Aşa, de pildă, în ceea ce priveşte acţiunea din *Năpasta,* d. Last judecă cam astfel : concepţiunea primă a dramei e o femeie care vrea să-şi răzbune bărbatul şi, bănuind pe Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge şi pe urmă a-şi răzbuna. Care trebuie să fie planul acţiunei, potrivit cu o aşa concepţie ? Trebuie ca Anca să strîngă tot mai multe dovezi, bănuielile să crească împreună cu ura contra lui Dragomir, şi cînd bănuielile ajung apogeul lor şi ura atinge culmea ei, atunci Anca trebuie să lucreze, răzbunîndu-se. Astfel acţiunea ar fi mers tot înainte, pas cu pas, pînă ar fi ajuns la dezlegare. Acesta e planul unei acţiuni, pentru o dramă schiţată de d. Last. Caragiale a scris însă o dramă proprie a sa, şi care se cheamă *Năpasta.* D. Last, aplicînd planul d-sale *Năpastei,* vede cu mirare că nu se potriveşte. Mai întîi, acţiunea dramei se începe opt ani după măritare, astfel că noi nu suntem de faţă la bănuielile crescînde ale Ancei. Cînd se începe drama, Anca e aproape convinsă, deci ea trebuie să lucreze. Şi ea lucrează, hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, şi astfel acţiunea face un pas înainte ; dar pe urmă planul e părăsit — deci acţiunea face un pas înapoi ; în urmă Anca se hotărăşte să-l ucidă ea pe Dragomir — deci, zice d. Last, acţiunea face un pas înainte ; dar Anca părăseşte şi acest plan şi începe iarăşi să tortureze pe Dragomir, pentru a se asigura cu totul de vinovăţia lui — deci acţiunea nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D. Last, care pricepe acţiunea dramatică, nu complexă şi fără nici o regulă, cum se şi petrece în viaţă, ci matematiceşte, exactă, rectilineară, care trebuie să se mişte după comandă : „drepţi, înainte-marş !" ca soldaţii, se miră şi face aspre mustrări lui Caragiale pentru aceste şovăieli. Acţiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, şovăielnică...

Ion nebunul iarăşi nu putea încăpea în planul făcut de d. Last, şi de aceea regretă că d. Caragiale l-a introdus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d. Last, că scenele între nebun şi Dragomir, confruntarea lor etc. sunt scene cu o psihologie adîncă şi adevărată, scene de maestru, dar după d. Last şi aicea e iarăşi un clenci, un neajuns, anume : că scenele nu sunt aşezate la locul lor, sunt puse la urmă, iar nu la început, după cum ar fi trebuit. Cînd, cu mirare, veţi întreba de ce aşa, d. Last vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că aşa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Ancei pînă la convingere. Creşterea bănuielei însă trebuie să fie la început. Şi tot aşa, aplicînd planul d-sale dramei lui Caragiale, d. Last ajunge la următoarele concluziuni : „În rezumat : întîmplarea, ca un element principal de mişcare ; lipsă de gradaţiune psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte ; acţiunea şovăielnică, acţiune ce se înfundă ; şi în fine lipsă de legătură logică în înşirarea faptelor înfăţişate. Concepţiune plină de putere adîncă — execuţiune lipsită de energie poetică." Pe româneşte, ar însemna că acţiunea e un talmeş-balmeş. Mai departe d. Last analizează caracterele, întrebuinţînd absolut acelaşi metod, adică din concepţiunea primă descoperită de d-sa, deduce caracterele potrivite unei asemenea concepţii, în urmă caracterele aşa găsite le compară cu ale lui Caragiale şi dacă nu se aseamănă, le condamnă, bineînţeles, nu pe ale d-sale, ci pe acele ale lui Caragiale. Înainte chiar de a începe analiza caracterelor, d. Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion nebunul. Cînd, înmărmuriţi, veţi întreba de ce atîta dizgraţie pentru un biet nebun, d. Last vă va răspunde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebunul n-are ce căuta în dramă, n-are nici un rol în acţiune, el nu pune în mişcare acţiunea şi nu e pus în mişcare de ea. Pe el cel mult îl poate analiza în afară de dramă, ca o creaţiune deosebită. Ca atare, d. Last găseşte că Ion nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofmann. Criticul de la *România*, pentru acelaşi sfîrşit a citat cartea doctorului Voisin şi chiar statistica nebunilor. Aşadar, Ion nebunul e descris exact, după d. Last, dar obiectiv : „Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negînditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale animalului domestic — nimic nu e personal. Şi de aceea credem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor», că

felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil.“ Și astfel Ion nebunul, unul din acele creațiuni în care Caragiale a întrupat mai mult simțimînt personal, n-are, după d. Last, „nimica personal“(! ! !).

Rămîn de cercetat două persoane : Dragomir și Anca. În privința lui Dragomir, d. Last spune multe lucruri foarte drepte, ceea ce arată că, dacă d. Last n-ar fi întrebuințat un metod atît de falș, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfîrșitul analizei lui Dragomir, d-sa își aduce aminte de calapoadele d-sale și face o observație : că mai bine ar fi fost dacă Dragomir era un caracter extrem, chiar și unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererei unor caractere unilaterale și extreme, ar fi încă ceva de zis ; dar chiar de ar fi așa, aceasta ar fi bine pentru o altă dramă, nu pentru *Năpasta* unde, tocmai din pricină că Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu *Năpasta*.

Am ajuns la caracterul Ancei, principala „persoană“, după părerea d-lui Last. Noi știm de mai înainte cum trebuie să fie Anca, după planul făcut de d. Last și după concepțiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răzbunătoare, trebuie să întrebuințeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal și să jertfească tot pentru răzbunare, toate simțimîntele ei trebuie să fie concentrate acolo. Dacă ar fi așa, dacă ar fi o răzbunătoare ideală, atunci ar fi „o concepțiune atît de poetică, încît orice om a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată...“ Dar Caragiale a avut imprudența de a avea propriile sale concepții, a înțeles pe Anca cu capul său, a simțit-o cu inima sa și a făcut-o șovăielnică, prefăcută, cutră, lașă, crudă. Pentru aceasta d. Last iată cum mustră pe Caragiale : „Și rezultatul : Anca întrebuințează mijloace mici, începe cu șovăire, înaintează cu lașitate și sfîrșește cu minciuna. Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirație, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău.“ Comicul acestor observații rezidă și în următoarele : după cum am mai arătat, concepțiunea despre care ne tot vorbește d. Last

nu e a lui Caragiale; Caragiale a avut cu totul altă concepţie primă, cu atît mai mult nu e al lui Caragiale planul acţiunei şi al dramei trase din acea concepţie. Toate acestea sunt ale d-lui Last. Deci obiecţia din urmă însemnează, în adevăr, următoarele: „Şi dacă noi, Adolf Last, n-am avut pentru concepţiunea noastră decît accente sincere de laudă şi admiraţiune, pentru executarea însă a acestei concepţiuni a noastre de către d. Caragiale, n-avem destule cuvinte de mirare şi de părere de rău". D. Last desigur nu şi-a închipuit că aceasta urmează neîndoielnic din articolul d-sale. D. Last îşi sfîrşeşte articolul cu o frază care, avînd în vedere spiritul şi metoda matematică a d-sale, trebuie să conţie în ea singură judecata întregei drame; această frază e: „Şi concluzia noastră finală: energie impozantă în concepţiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepţiuni". *Quod erat demonstrandum.* Fiindcă partea întîia a frazei, după cum am văzut, priveşte concepţiunea d-lui Last, pentru Caragiale rămîne numai partea a doua, adică „slăbiciunea frapantă în execuţiune". Nu-i vorbă, chiar dacă amîndouă părţile l-ar privi pe Caragiale, mare lucru n-ar fi. În adevăr, concepţia primă despre care vorbeşte d. Last e planul întîi, gîndirea primordială a artistului, tema lucrărei artistice. Aşa, de pildă: o femeie care jertfeşte tot pentru a-şi răzbuna uciderea bărbatului; o fată care jertfeşte tot, pînă şi simţimîntele ei cele mai intime, măritîndu-se cu un om pe care îl urăşte, numai pentru a scăpa de mizerie pe părinţii ei; un tînăr care-şi jertfeşte toată viaţa, pînă şi iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămîie credincios convingerilor sale — şi aşa mai departe.

Astfel de concepţiuni prime, geniale după d-sa, i-aş putea da cîteva duzini pe zi. Totul va depinde de execuţie: pe cînd dintr-o concepţie primă unul va face o capodoperă, altul va face o caricatură. Una din ciudăţeniile criticei d-lui Last e că se entuziasmează aşa înaintea concepţiunei prime, ideei prime, gîndului primordial, care nu e altceva decît scheletul intrigei. Dar cîte şi mai cîte! Într-un cuvînt, d. Last a făcut, în adevăr, o critică foarte originală, prea originală, care răspîndeşte lumină, dar nu asupra *Năpastei.*



În ceea ce priveşte critica d-lui Alexandrescu de la *Arhiva ştiinţifică* din Iaşi, vom fi mai scurţi, deoarece unele

din obiecțiunile d-sale le-am analizat mai sus. Rămîn încă două obiecțiuni importante pe cari le-a făcut domnia-sa *Năpastei*, și cari n-au fost făcute de nici un alt critic.

Prima observație e în privința contrastului în dramă. Contrastul, zice d. Alexandrescu, e o lege fundamentală a esteticei, e o condițiune fundamentală în dramă.

Așa, de pildă, „în *Othello* contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemonei cu gelozia furioasă și neîntemeiată a maurului, sinceritatea și buna-credință a maurului cu perfidia lui Iago" etc. ...în *Năpasta* însă — zice d. Alexandrescu — „nici un contrast, absolut nici unul : Anca, printr-o putere neexplicabilă, predomineazǎ pe toți în scenă, *prin urmare contrast nu poate fi.*"

Suntem de acord cu d. Alexandrescu că contrastul e una din legile fundamentale ale plăcerei estetice, numai nu sunt de acord că în *Năpasta* nu e contrast. Aceasta e cu desăvîrșire greșit. Dacă d. Alexandrescu nu l-a găsit, e din pricină că l-a căutat într-un chip foarte unilateral și greșit. Tocmai dramele nenaturaliste sunt acele care-și întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viața reală. Așa, de pildă : un om groaznic de crud de o parte, unul nepomenit de blînd de altă parte ; o cinste personificată de o parte, o necinste fără pereche de alta ; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc.

Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulțumește cu contraste mai mici, dar mai reale. De altmintrelea, noi nu negăm că în viața reală nu există și contraste foarte mari, dar mai niciodată unilaterale. În *Năpasta* e un contrast între caracterul rău și triumfător al Ancei și caracterul mai blînd al lui Dragomir ; între iubirea lui Dragomir pentru Anca și ura Ancei pentru Dragomir ; între caracterul slab, moale, nervos al lui Dragomir și între marea crimă pe care a făptuit-o și care-l doboară ; între blîndețea și bunătatea de copil a lui Ion și cruzimea judecătorilor și întunecimea groaznicei ocne ; între dorința lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă, și între neputința de a-și atinge voia ; între iubirea Ancei pentru Dumitru și trebuința de a trăi cu Dragomir ; în sfîrșit, între

totalitatea caracterelor, pornirilor, dorinţelor, sentimentelor Ancei, ale lui Dragomir şi Ion, şi între totalitatea condiţiunilor fatale care-i nimicesc pe scenă, înaintea ochilor noştri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama *Năpasta*, ca orice dramă naturalistă de talent, nu sunt văzute de către d. Alexandrescu.

Dacă d. Alexandrescu ajunge pînă la a nega cu desăvîrşire existenţa contrastelor în *Năpasta*, pricina e că a căutat aceste contraste pe o cale foarte grăbită. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi în privinţa obiecţiunei a doua, privitoare la morala dramei. Suntem de acord cu d. Alexandrescu cînd zice că morala se impune în dramă. Îl credem însă pe d. Alexandrescu cu totul greşit, cînd găseşte imorală *Năpasta*.

D. Alexandrescu judecă astfel : Ion a fost condamnat cu năpaste — o imoralitate ; Dragomir ucide pe Dumitru — iarăşi o imoralitate ; Anca face o denunţare falşă contra lui Dragomir pentru a se răzbuna — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate“ ; în sfîrşit Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. „Iată dar — zice d. Alexandrescu — o dramă în care un asasin este bine privit şi devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate.“ După cum vedem dar, d. Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simţimîntele şi idealurile artistului întrupate în producţiunea artistică, în simţimîntele şi ideile ce ne sugerează această producţiune, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigei, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le făptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident şi banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producţiunei artistice, ci felul tratărei acestei teme de către artist. Bunăoară, o temă foarte morală — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale, cînd artistul îşi va bate joc de simţimîntele părintelui ce se jertfeşte, şi cînd simţimîntul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spec-

tator. În schimb, o temă groaznic de imorală — o crimă crudă și lașă — poate să facă tema unei opere artistice eminamente morale, cînd artistul își va exprima simțimintele de groază pentru această crimă și ne va sugera și nouă aceleași simțiminte de groază. Așa e în *Năpasta*. Se înțelege că e o groaznică imoralitate tortura și osîndirea nedreaptă a lui Ion, și autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înțelege că e antipatică tortura lentă, la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceeași antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie și compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, și sentimentul compătimirei pentru un om ce suferă, fie acel om și ucigaș, e un sentiment eminamente moral. În schimb, pentru crima făptuită, Caragiale ne sugerează groaza care l-a stăpînit pe el cînd a făcut-o centrul și pricina tuturor nenorocirilor ce se desfășură în *Năpasta*. *Năpasta* conține dar elementul moral, elementul moralizărei în mare grad. Cînd d. Alexandrescu nu numai că nu găsește nici un element moral și moralizator în dramă, greșala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizator pe un drum fals și a fost tîrît la concluziile d-sale de fraze simetrice, ca următoarea : „morala e o triplă imoralitate".



Am zis că întrebuințînd aceleași mijloace critice cari s-au întrebuințat în privința *Năpastei*, adică ridicarea unor greșeli secundare la rangul de greșeli hotărîtoare, căutarea lor cu orice preț, întrebuințarea metodelor înguste și unilaterale, se poate reduce la nulitate orice producțiune artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte și pentru dovedirea și mai mare a falsității metodei întrebuințate, vom aplica același mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, și anume celei mai geniale creațiuni a sa, *Hamlet*. Se înțelege, noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet*, ci voim a dovedi că, cu metoda criticilor noștri, putem preface în praf nu numai drama ori schița dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a genialului Shake-

speare. Această critică a lui *Hamlet* voi face-o în spiritul și cu cuvintele [1] criticilor noștri.

•

Intriga în *Hamlet* e luata din cronicele Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a danejí din timpurile eroice nu seamănă. Un om de stat ca Polonius, ori un filozof sceptic ca Hamlet era tot atît de posibil la danejii de pe atunci, cum ar fi la pieile roșii din America. În *Hamlet* însă e zugrăvit stratul social din Englitera contemporană lui Shakespeare. Însă această purtare prea liberă cu cronicele Danemarcei nu e așa de importantă ca altele. Așa, de pildă, în cronicele Danemarcei se vorbește de o regină Gertruda, care era tiranizată de bărbatul ei urîcios și rău, și de aceea s-a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se așează pe tronul lui și se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic și foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altmintrelea. Bătrînul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul lui Hyperion, cu capul lui Jupiter ; Claudius, ucigașul său, e urît. Mai mult seamănă Hyperion cu un satir, decît regele Hamlet cu Claudius. Și acest rege frumos iubea atît de mult pe nevasta lui, încît nu dădea voie vîntului să-i atingă fața ; o iubea atît de mult, încît ieșea chiar din mormînt ca să ceară fiului său să fie mai gingaș cu mă-sa. Și regina Gertruda, care are un bărbat așa de frumos, așa de iubitor, cu care are un fiu de douăzeci de ani, pe care îl iubește fierbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius, pentru a omorî pe bărbatul ei și ajunge nevastă ucigașului. Este aceasta posibil ? Este serios ? Și acesta nu e unicul caz. Așa, de pildă, în *Richard al III-lea,* e următoarea scenă : frumoasa *lady* Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henric, ucis de Glocester. Același Glocester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun și mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor și mai iubit bărbat. Convoiul se oprește. Sosește ucigașul

[1] Acolo unde cuvintele sunt chiar citate *mot à mot*, le pun în ghilimele. Bineînțeles că unele cuvinte sunt schimbate, așa : Anca în Hamlet ori Gertruda, România în Danemarca etc. (n.a.).

Glocester, şchiop, ghebos, uscat, monstru moral şi fizic. Cele mai oribile blestemuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Glocester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe Diavol, pămîntul chiar ca să răzbune uciderea soţului şi a socrului ei. Glocester îi spune că dacă a ucis, a făcut aceasta pentru că o iubeşte. La această declaraţie de amor, ea-l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin şi să-l otrăvească pe el, care e un „bucătoi de carne monstruos şi diform". După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primeşte un inel de la Glocester, ca să-l poarte ca amintire de la el, îi predă cadavrul socrului ei şi în curînd se mărită cu acest „bucătoi de carne odios şi diform", se mărită cu ucigaşul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios? „Cum? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela care e asasinul bărbatului ei iubit?... Să meargă pînă la rizicul de a fi mama copiilor acestui asasin? Autorul a inventat, ori a luat dintr-un roman oarecare o monstruozitate, spre a clădi o dramă fioroasă cu efecte grosolane" (Arutnev). „În orice caz, tipul acestei femei nu e omenesc" (Emil).

Să vedem acuma acţiunea din Hamlet. Acţiunea e încurcată, şovăielnică, lipsită de logică. În adevăr care a fost concepţia primă, gîndul primordial al autorului? Un fiu care răzbună uciderea tatălui său, incestul şi trădarea mamei sale. El e gata să-şi jertfească pentru acest ţel toată viaţa, toate aspiraţiunile; şi face din această răzbunare singura sa pasiune. „Astfel persoana lui Hamlet nu mai e în joc, sufletul lui a murit deodată cu fericirea lui, şi nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacţiunea lui proprie la care rîvneşte şi care e motivul acţiunei sale. Singurul gînd care-l stăpîneşte e icoana *tatălui* iubit, singura pasiune, răzbunarea contra criminalului, satisfacţiunea ce-o aşteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a şi-o lua singur şi al cărui organ a devenit el" (A. Last). „Astfel ideea acestei drame, forma acţiunei pe care am numit-o primitivă, aşa cum credem noi că se va fi înfăţişat dintru-ntîi în cugetul poetului, această idee, de o simplicitate artistică şi de o energie profundă, este cauza laudelor ce le-a primit Hamlet" (A. Last). Să vedem care e acţiunea ce trebuie să urmeze din ideea primă a acestei drame. Hamlet bănuieşte pe unchiul său, această bănuială şi ură contra unchiului său trebuie să

crească, pînă ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său, şi atunci el trebuie să „acţioneze" răzbunînd moartea tatălui său. Să vedem acuma cum e acţiunea în drama lui Shakespeare. De la început Hamlet are bănuieli inconştiente, presentimente, dar ele n-au vremea să crească şi să se dezvolte, pentru că chiar de la început el află îngrozitorul adevăr chiar de la umbra tatălui său. „Aşadar Hamlet e convins. Consecinţa neevitabilă este că el trebuie să acţioneze. Şi Hamlet acţionează" (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gîndurile; şterge din cartea vieţei toate suvenirile şi înscrie numai numele lui Claudius şi răzbunarea. Logic ar fi, dar, ca el să acţioneze în această direcţie. În loc de aceasta, el începe să facă aluziuni, să pronunţe fraze amare, să filozofeze asupra nimicniciei lumei şi atîta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulanţi să joace o dramă, în care să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său, pentru ca astfel, cum zice el: „să surprindă conştiinţa regelui". Parcă Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aici acţiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuielilor. Scena cu actorii ambulanţi, scena între Hamlet şi mama lui sunt superbe, măiestre, geniale... „dar regretăm că aceste scene atît de măiestre sunt răpite de la locul lor natural şi aşezate aiurea într-o megieşie cu totul nepotrivită", locul lor e la început, cînd Hamlet bănuia, atunci se înţelegea să surprindă conştiinţa regelui; dar cînd era deja convins, din punctul de vedere al acţiunei, ce sens are această scenă şi următoarele? După scena cu actorii, regele era tulburat, şi Hamlet, urmîndu-l, îl găseşte singur; iată, dar, cel mai bun prilej de a se răzbuna, de a-l ucide; dar Hamlet nu-l omoară, invocînd un pretext ridicol, că nu vrea să-i curme zilele cînd el se roagă la Dumnezeu. „Acţiunea, ajunsă la culmea dezvoltărei psihologice, împinsă spre deznodămîntul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acţiunea se opreşte pe loc... Acţiunea este pur şi simplu înfundată" (A. Last). „Tot efectul e şters, concentrarea a dispărut" *(România)*. Pentru ca acţiunea dramatică, aşa înfundată, să nu se sfîrşească, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea, şi despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morţii tatălui ei şi a spuselor lui Hamlet că nu-i

mai e dragă, înnebuneşte şi se îneacă. „De ce tocmai nebună să fie Ofelia, căci s-au văzut destule fete în asemenea condiţii care n-au înnebunit ?" *(România)*.

Aceste întîmplări hotărăsc toată acţiunea ulterioară. Regele, văzînd că Hamlet ajunge periculos şi pentru viaţa lui şi pentru a celor dimprejur, hotărăşte să-l trimeată împreună cu Guildenstern şi Rosenkranz în Anglia, cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera că să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă ; dar cum rămîne atunci cu răzbunarea ? În loc ca Hamlet să răzbune moartea tatălui său contra ucigaşului Claudius, Claudius răzbună moartea lui Polonius contra ucigaşului Hamlet. Ce încurcătură ! Şi cum va fi sfîrşitul piesei „ştie Dumnezeu şi Shakespeare". „Acţiunea e oprită cu desăvîrşire, e înfundată pînă într-atîta, că se învederează singurul mijloc de scăpare — întîmplări neverosimile." Hamlet, pe drum, bănuind că nu e lucru curat, fură scrisoarea, citeşte cuprinsul, o distruge, pune o altă hîrtie scrisă de el, în care se cere să fie ucişi Guildenstern şi Rosenkranz. Aceasta n-ar putea s-o facă, dacă nu s-ar întîmpla să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Aşadar Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acţiunea înainte ? El în Englitera, şi ceilalţi în Danemarca ! „Autorul a simţit foarte bine situaţiunea penibilă în care a intrat şi este caracteristic aceea ce face autorul" (A. Last). Pe drumul spre Englitera, vasul pe care e Hamlet e atacat de pirati ; se încinge o bătălie, şi în ea numai Hamlet e făcut prizonier, fără a fi fost atins, iar ceilalţi pleacă în Anglia. Piratii îl aduc iarăşi în Danemarca si, astfel, mulţumită amabilităţei piraţilor, avem iarăşi pe Hamlet în Danemarca şi acţiunea poate să meargă înainte. Hamlet soseşte în Danemarca tocmai cînd e îngropată Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se înfurie cumplit pe Laert, că de ce acesta din urmă plînge pe sora sa iubită, cînd el, Hamlet o iubeşte ca patruzeci de mii de fraţi. După aceea regele Claudius, văzînd că altfel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert că, pentru răzbunarea morţei tatălui său şi înnebunirea surorei sale, să facă cu Hamlet o partidă de scrimă cu o floretă otrăvită, astfel orice zgîriitură să fie mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primeşte să săvîrşească această mişelie ; Hamlet, neştiind nimic de cursa

ce i se întinde, primeşte şi el. Iată dar iarăşi soarta lui Hamlet hotărîtă: el va muri. Dar, în acest caz, în loc să fie răzbunat bătrînul Hamlet, va fi răzbunat iarăşi Polonius, de astă dată răzbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răzbunarea lui Hamlet? Cum se va sfîrşi piesa? „Cu părere de rău trebuie s-o zicem, că nici acuma nu suntem în stare a o spune, n-o ştim nici noi, nici Hamlet, şi nici autorul, se pare, n-a ştiut-o" (A. Last).

Pentru a ieşi din încurcătură, intervine o întîmplare şi mai neverosimilă. În focul luptei, Laert şi Hamlet îşi schimbă floretele, şi astfel amîndoi sunt răniţi de moarte. Laert, văzînd că maşinaţiunea infernală s-a întors chiar în contra lui, e cuprins de remuşcare, mărturiseşte tot planul lui Claudius. Hamlet, văzînd că e pierdut, înfuriat, înjunghie pe Claudius, mama lui Hamlet bea otrava pregătită pentru Hamlet; astfel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gertruda moare şi tragedia se sfîrşeşte *faute de personnages*[1]. „În rezumat: întîmplarea ca un element principal de mişcare; lipsa de gradaţiune psihologică, de o parte; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte; acţiune şovăielnică, acţiune ce se înfundă şi, în fine, lipsa de legătură logică în înşirarea faptelor înfăţoşate. Concepţiune plină de putere adîncă — execuţiune lipsită de energie poetică" (A. Last).

Dacă trecem acum la examinarea caracterelor, vom găsi aceleaşi greşeli. Să ne mulţumim cu persoana principală, centrală, după care e şi numită piesa — Hamlet.

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răzbună moartea părintelui său şi incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfeşte toate puterile, toată abnegaţia, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către ţel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăşi soarta, tare şi neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în faţă. Şi el e mare, drept, neînduplecat, trebuie, bineînţeles, să întrebuinţeze şi mijloace mari şi drepte, ca şi ţelul lui moral, altruist şi mare. Aşa e ideea dramei. „E o idee atît de profundă, o concepţiune atît de poetică, încît orice om a cărui simţire nu e stînsă cu desăvîrşire, trebuie să fie mişcat în adîncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire ade-

[1] Din lipsă de personaje (fr.).

vărată" (A. Last). Să vedem acum ideea în execuţiune. De la început, cînd umbra tatălui său îl cheamă la răzbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da sîngele sîngelui său pentru această răzbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă decît cu fraze sceptice, cu aluziuni amare, se jeleşte, se plînge, face filozofie pesimistă, e şovăielnic, invoacă argumente ridicole ca să nu execute răzbunarea. În loc de rege, Hamlet din întîmplare omoară pe Polonius, părintele femeii pe care o iubeşte, şi în loc de remuşcare face spirit, înnebuneşte pe Ofelia, fură o scrisoare şi se foloseşte de acest furt ca să trimeată pe doi oameni, Guildenstern şi Rosenkranz, la moarte ; în fine, omoară pe ucigaşul părintelui său, dar numai atunci cînd află că Claudius l-a otrăvit printr-o maşinaţie infernală. Hamlet, la urma urmelor, după atîtea şovăieli şi crime, răzbună nu moartea tatălui său, ci propria sa moarte. „Straniu şi regretabil rezultat. Şi dacă n-am avut pentru concepţiune decît accente sincere de laudă şi admiraţiune, pentru executarea acestei concepţiuni n-avem destule cuvinte de mirare şi de părere de rău" (A. Last).

Dar cel puţin alte cerinţe ale dramei sunt observate ? Aşa, „contrastul în dramă e o condiţiune fundamentală... În *Othello* contrastul... e colosal. Nevinovăţia şi blîndeţea Desdemonei, cu gelozia furioasă a maurului ; sinceritatea maurului cu perfidia lui Iago" (Gr. Alexandrescu). „Dar în Hamlet nici un contrast, absolut nici unul. Toţi eroii dramei sunt oameni mijlocii şi de aceea contrast nu poate fi. Toţi sunt, după împrejurări, şi buni şi răi, şi cinstiţi şi laşi, şi dacă ne-ar întreba cineva care dintre ei e mai bun şi care mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un contrast. Dar morala, care e absoluta cerinţă a dramei ? Ce morală e în *Hamlet* ?" Claudius ucide pe tatăl lui Hamlet — prima imoralitate ; Hamlet, în loc de a ucide pe ucigaşul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius — a doua imoralitate ; Hamlet trimite la moarte pe Rosenkranz şi Guildenstern — a treia imoralitate ; cavalerul Laert, pentru a răzbuna moartea tatălui şi a surorei sale, într-un chip perfid îşi otrăveşte floreta pentru a ucide pe Hamlet — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate" ş.a.m.d. În fine, pe cînd răzbunătorul Hamlet prin şovăieli, ucideri... piere în simpatia publicului,

Claudius, care se poartă bine cu toţi cei ce-l înconjoară, care iubeşte pe Gertruda, ar dori să cîştige simpatia lui Hamlet, şi dacă hotărăşte pieirea lui e numai deoarece vede că Hamlet devine un pericol pentru viaţa lui şi a tuturor ce-l înconjoară. Claudius, care e apăsat de remuşcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit[1] decît Hamlet. „Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imoralitate" (Gr. Alexandrescu). „Şi concluziunea noastră finală: energie impozantă în concepţiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepţiuni" (A. Last).

*

D. Alexandrescu sfîrşeşte articolul său cu fraza simetrică care caracterizează foarte bine şi părerea d-sale despre *Năpasta* şi părerea tuturor criticilor despre cari am vorbit mai sus: „Aşadar drama *Năpasta* este o adevărată năpastă a dramei".

Parafrazînd puţin aceasta, cred că noi, cu mai multă dreptate, am putea zice: „Aşadar, drama *Năpasta* a fost o adevărată năpastă a criticilor".

---

[1] Sunt critici cari ziceau că, din punctul de vedere moral, preferă un caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Aşa e marele critic rus Bielinski, marele scriitor german Börne etc. (n.a.).

ASUPRA CRITICEI METAFIZICE ȘI CELEI ȘTIINȚIFICE

Răspuns d-lui Bogdan [1]

Ich errinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.

LESSING
(Hamburgische Dramaturgie, 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conțin nicidecum un sistem. Deci eu nu sunt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare; numai să fie gînduri, cari vă vor da prilej să gîndiți și d-voastră. Aici voi numai să răspîndesc *fermenta cognitionis*. [2]

LESSING
(Dramaturgia Hamburgică, 296)

Una din cele mai întrebuințate forme ale scrierei e desigur forma polemicei. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deșert, ci un mare adevăr. Forma polemicei e una din cele mai nemerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi și pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă și chiar au avantajele lor. Așa,

[1] Răspuns la articolul *„Studii critice" de I. Gherea (Dare de seamă critică)*, publicat de G. I. Bogdan în *Convorbiri literare*, XXIV, nr. 5, 1 august 1890, p. 393.

[2] Germenii cunoașterii (lat.).

spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere complectă a unei chestiuni într-un op voluminos e desigur preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizarea și putința de a fi *complectat*. Dar o astfel de expunere sistematică și complectă poate să fie bună numai în țările foarte culturale și acolo, chiar, pentru un cerc mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și în țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nemerită și, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Mă cred dator să dau această lămurire cititorilor mei, cari s-or fi mirînd poate că volumul întîi l-am început cu un articol polemic,[1] că volumul al doilea îl încep iarăși cu un articol polemic[2] și că, în general, întrebuințez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că, în condițiunile actuale în care scriem și suntem citiți, e una din cele mai nemerite pentru expunerea și răspîndirea adevărurilor literare și științifice.

•

Aceste cîteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cît de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greșit, dacă am greșit — dovedind că greșesc criticii mei, dacă voi rămînea convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți cîți au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul d-lui Bogdan? Cauza e următoarea. Toți cîți au scris despre criticile mele, deși se deosibesc de mine în unele privinți, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D. Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui *lagăr* protivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D. Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel dintîi răspuns. D. Bogdan începe articolul său prin expu-

[1] *Asupra criticei*.
[2] Articolul de față a fost situat de Gherea în fruntea celui de al doilea volum de *Studii critice*.

nerea teoriilor estetice şi critice ale lui Taine şi Brandes. Şi începe cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-sa, Taine şi Brandes m-au învăţat „ce să fac". Taine şi Brandes au fost exclusivii învăţători ai mei. D. Bogdan a fost atît de sigur de aceasta, încît, pentru a expune teoriile lui Taine şi Brandes, n-a găsit de cuviinţă să studieze mai de aproape pe aceşti scriitori şi să le expună teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după cîteva pagini din articolul meu *Asupra criticei*, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d. Bogdan expune greşit pe Taine. Aşa, spre exemplu, o parte esenţială a teoriei şi a metodei lui Taine e aşa-numitul *caracter dominant* ori calitate principală *(qualitée maîtresse* [1]), pe care fiecare artist, ca şi fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală şi generatrice, o dată găsită, toate celelalte calităţi decurg din ea şi se explică prin ea. Despre această parte a teoriei şi metodei lui Taine, d. Bogdan nici nu pomeneşte. De ce ? Pentru că, în cîteva pagini din articolul meu asupra criticei, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticei şi a esteticei moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, şi din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă şi generatrice îmi părea cam metafizică, puţin sigură, şi de aceea n-am vorbit despre ea. D. Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice şi literare ale lui Taine. Nu e aici locul să vorbesc despre multe alte puncte, în care nu sunt de loc de părerea lui Taine. Aici e vorba numai de felul cum critică d. Bogdan. Şi în felul cum critică, d-sa e expus să facă, între altele, şi următoarea greşală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine şi, crezînd că critică pe Taine, va critica nişte lucruri pe care Taine nu le-a spus niciodată. Dar d. Bogdan face altceva : el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Aşa, citind pe d. Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticei e să afle numai cum a fost artistul şi cum a fost societatea care l-a influenţat.

[1] Recte : *la faculté maîtresse.*

O dată ce aş cere numai atîta şi nimic mai mult, atunci în adevăr aş preface critica literară în o parte a istoriei literaturei. Adevărul însă este că eu cer şi asta, dar cer şi multe altele despre cari nici nu pomeneşte d. Bogdan. Aşa, în articolul meu *Asupra criticei,* unicul aproape pe care-l are în vedere d. Bogdan, am formulat în patru puncte cam aceea ce aş cere eu unei critici moderne, aşa cum o înţeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo : întîi critica trebuie să stabilească legătura între producţiunea artistică şi artist, analizînd forţele vii creatrice care au făcut producţiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînţeles că analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist şi, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili şi legătura între mediul înconjurător şi producţiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influenţa mediului cosmic şi social (mai ales social) asupra producţiunii artistice. Al doilea, considerînd producţiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influenţă va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simţiminte afective şi morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. O dată ştiind ce anume influenţă va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influenţă, adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. O dată ştiind ce anume impresii, idei, simţiminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest şir de impresii, imagini, idei, simţiminte. Dacă e vorba spre exemplu de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinaţia diferită a imaginilor etc.

Cu mici perifraze, aceasta am arătat în articolul meu asupra criticei, şi am adăogat : „Într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră.“

Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observaţie că cererile mele, pe care le fac criticii, sunt

prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d. Bogdan? D-sa îmi ia numai punctul întîi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele: „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș" și, nepomenind de loc despre punctele celelalte, tot d-sa se miră: „Ce e aceasta? istorie, ori critică estetică?!" Și aceasta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, d. Bogdan zice: „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit: ce vei cere în acest caz la opera de artă? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale; așadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, și va fi foarte subiectivă."

Așadar eu cer artistului să puie în opera-i artistică ceea ce aș fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu — aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie etc." Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aș face-o eu, după d. Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, o dată creată, o operă artistică, e supusă criticei, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendinți, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțiminte să le aibă și poeții, cu atît mai mult cu cît poeții sugerează simțimintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d. Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu *Asupra criticei*, am numit critica care a precedat criticei moderne științifice critica judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune, într-un articol de revistă, să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristoteles încoace; și dacă ar fi fost s-o fac, aș fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrșit, i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvînt d. Bogdan zice următoarele: „...d. Gherea se folosește de cuvîntul *judecă-*

toresc fiindcă îi lipseşte o idee". Şi în altă parte: „...d. Gherea micşorează obiectul, ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvînt *judecătoresc*". Aşadar „critica judecătorească" e un cuvînt deşert, pe care-l întrebuinţez în lipsa unei idei, şi e un cuvînt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Şi ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învăţat estetica în Germania. Criticii în general şi criticii germani în special au întrebuinţat de nenumărate ori acest cuvînt, ori cuvinte similare, şi foarte în serios. Aşa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d. Bogdan, şi mai ales Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon*, întrebuinţează de o mulţime de ori cuvîntul „*Kunstrichter*", adică judecător de artă. Iar d. Bogdan crede că acest cuvînt l-am întrebuinţat numai eu. Dar ce să vorbim de alţii ? D. Bogdan el însuşi întrebuinţează acelaşi cuvînt şi într-un sens foarte serios. „D. Maiorescu — zice d. Bogdan — se pronunţă asupra operelor de artă şi le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuată a celor mai distinse capete." Dacă d. Maiorescu *judecă* producţiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d. Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească ? Aşadar o şcoală judecătorească care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi există, şi deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvînt deşert şi nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sunt cunoştinţele cari i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvîntul „judecătoresc". Am văzut pînă acuma cîteva mostre, pentru a înţelege felul cum critică d. Bogdan. Să vedem acuma cum d. Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile sale vederi.

•

La începutul criticei, d. Bogdan, vorbind de influenţa mediului social asupra artistului şi producţiunilor artistice, face următoarea observaţie ironică la adresa mea : „Scherer află că aceste lucruri se înţeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor". La acestea aş putea răspunde că ceea ce se înţelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitare foarte anevoioasă pentru alţii şi

că sunt lucruri cari par foarte clare, pe cînd în realitate sunt foarte grele şi încîlcite.

Dar să vedem în sfîrşit părerea d-lui Bogdan :

„Vrea oare d. Gherea să facă pe oamenii serioşi să crează că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa ? Ori poate că vrea să-i facă să crează că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condiţiuni, ar fi gîndit altfel ? Dacă aceasta o voieşte, atunci nu a simţit niciodată ce vra să zică un om care nu e ca toţi oamenii, nici a înţeles ce vra să zică *originalitate şi caracter individual* în înţelesul etic al cuvîntului. Şi greşala fundamentală a criticilor pe care d. Gherea şi i-a luat drept povaţă e că n-au ajuns încă să şi deie seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral şi intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinţi şi se naşte după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns *afară de societate* la deplina lui dezvoltare organică."

D. Bogdan vorbea cu ironie despre stăruinţele mele de a desluşi chestia influenţei mediului asupra artistului şi lucrărilor artistice, pentru că sunt lucruri cari se înţeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă că însuşi d. Bogdan e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenţei mediului social. Aşadar, a socoti caracterul şi intelectul omului drept rezultat al înrîuririlor mediului e absurd, pentru că... omul e zămislit de doi părinţi şi în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinţii nu fac şi ei parte din mediul cosmic şi social ? Dar organismul fiziologic şi psihologic al părinţilor nu e fasonat sub înrîurirea mediului înconjurător în general şi mediului social în special ? E oare indiferent dacă părinţii omului au crescut, pînă la însurătoare şi după ea, într-o societate liberă ca oameni liberi şi culţi, sau într-o societate sclavagistă ca sclavi ignoranţi ? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire şi după ea, a trăit în aer curat, în belşug, iubind pe bărbatul său, ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd şaisprezece ore pe zi în mine de cărbuni şi bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinei ? Sunt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică ? Şi e oare permis în ziua de azi a vorbi de cele nouă luni în care omul e afară de înrîuririle mediului social, cînd se ştie că e destul

ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca mama să simță o mare nenorocire ca să se nască un isteric.

Greșeala fundamentală a criticilor pe care d. Bogdan i-a luat drept povățuitori, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcînd din ereditate și atavism entități metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg, cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului, prin ereditate și atavism de o parte, și prin mediul imediat, de altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sunt încredințat că mediului imediat în care trăiește omul, și mai ales mediului social pînă acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecari tendinți psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendinți, dă o dezvoltare precumpănitoare altora și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici, din nefericire, nu putem să ne întindem asupra acestei chestii așa de importantă, dar orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d. Bogdan și pe criticii cari i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoață pe pruncul din pîntece de sub influențele mediului social e că d. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contimporani, e inconsecvent.

Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă și consecventă. În

ceva cuvinte, iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esenţelor pure şi ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăieşte într-un mod vag suvenirul lumei ideale din care el a căzut. La artist acest suvenir e mai puternic, şi el, creînd opere de artă, creează copii de pe esenţele ideale pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, şi aici, în adevăr, nu poate să fie vorba de influenţa mediului înconjurător asupra unei producţiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condiţiunilor reale ale creării unei opere artistice, pentru că ea nu depinde nici de organizaţia fizică şi psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esenţelor pure. Aşadar, în estetica lui Platon totul e explicabil în afară de intervenirea unor condiţiuni şi influenţi reale, totul e explicat printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantazie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuşi o fantazie. Această fantazie cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru ştiinţific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni aşa de-a dreptul, e cu neputinţă. Ce D-zeu? rîde lumea. Şi de aceea metafizicul transcendent, transcendentalist, apriorist şi cum se mai cheamă ei, e cam ruşinat, ţine cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticei ştiinţifice, distrugătoare pentru metafizică, şi o plasează totdauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de ştiinţă, ori care par metafizicului neluminate. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă. Influenţa mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, şi deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul şi legile lor sunt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de ştiinţa modernă, şi de aceea metafizicul îşi plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decît, fugind astfel de locurile luminate de ştiinţă şi tot aşezîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă şi

transcendentală pățește cîteodată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeiei. Să trecem mai departe. După locul citat, d. Bogdan urmează :

„Dacă d. Gherea și-ar fi dat seama despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi că Eminescu n-a mai avut, pe lîngă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni în cari lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de *altfel* niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu *afară*, în lumea trecătoare, umblă rătăcit : «În mine însumi — zicea și Eminescu — e izvorul firii mele !»."

Același metafizicism și aceeași inconsecvență. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuși și nu depinde de lumea trecătoare, atunci și cantitatea și calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîtă și condiționată de această fire predestinată. Așa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident și pentru un copil că un poet care s-a născut într-o familie săracă și care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice și sufletești pentru hrana familiei nu va putea scrie așa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viața asigurată. Și deci influența lumei trecătoare asupra cantității scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puțin clar, metafizicul imediat îi găsește prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influențele lumei trecătoare. Judecînd după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu : în caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, și el, acolo, între orele de muncă, ar fi învățat să scrie arăbește și ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influențat numai asupra cantității scrierilor, dar nu asupra valoarei interne, el ar fi scris mai puțin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli e înțelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt și înțelesul foarte încurcat și nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Așa, spre exemplu, în cazul de

față, dacă vom cere desluşiri d-lui Bogdan asupra cuvîntului *altfel*, d-lui, se înțelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțeşte, ori ar fi scris pe *Werther, Faust* etc., ori că în scrierile lui arăbeşti s-ar răsfrînge toată gîndirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc., însă totuşi dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puțin — niciodată de *altfel*." Poate veți întreba cu mirare, dar ce înseamnează atunci acest cuvînt *altfel* ?! Ce să însemneze ? E un cuvînt care are şase litere, două vocale şi patru consonante.

Să aprofundăm puțin chestia şi să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba ? E o întrebare dacă mediul social are o influență asupra valoarei, înțelesului operelor de artă, şi dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care îşi are izvorul în poetul însuşi. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să ştim ce vom înțelege sub acest cuvînt : firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute şi cari, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluțiuni ce numără nenumărate secole şi nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi desigur operele artistice vor depinde de această fire a poetului şi nu numai din punctul de vedere al calității, ci şi al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți născuți în acelaşi mediu social şi educați în aceleaşi condițiuni, apoi acela care va moşteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că şi în privința calității, înțelesului, va fi aceeaşi diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînjire etc. Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul naşterei. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice şi intelectuale moştenite iarăşi să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică şi psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moştenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ş.a.m.d., deci şi cantitatea şi calitatea, înțelesul operelor va depinde şi de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă

pînă la distrugere completă, pînă la ucidere. În mediul social al Spartei un copil născut slăbănog era omorît și e posibil ca unul din cei omorîți să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sophocles ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub *firea artistului,* să înțelegem organizația psihologică a artistului, nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu cînd a zis : „În mine însumi e izvorul firii mele". În acest caz firea artistului va fi rezultatul, de o parte al eredității — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică.

Oricum, dar, vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor *firea artistului* un înțeles real și nu un înțeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă o observație avem de făcut în privința citației de mai sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înțelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d. Bogdan zice : umblați rătăcit căutînd înțelesul operelor de artă în lumea trecătoare ; în el însuși, în firea poetului e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înțelesul operelor și în poet, analizînd firea lui, analizînd organizația lui fizică și psihică, d. Bogdan zice : ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d. Bogdan. Să vedem însă care sunt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare :

„E peste putință ca un om care are simțimîntul frumosului să fie impresionat de un șir oarecare de opere de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adîncă și binefăcătoare. Răspunzînd mereu la acest *de ce,* iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra *condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare.* Așa și numai așa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor care judecă asupra *operelor,* iar nu asupra *autorilor,* o sumă oarecare de *vederi estetice.* Fără opere de artă, create o dată, această sumă de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întrebe : *de ce* însă tocmai în aceste condițiuni au să fie create operele pentru ca ele să producă impresiunea adîncă și binefăcătoare ? Căutînd răspunsul pentru acest nou *de ce ?,*

filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o *estetică a priori* sau *transcendentală*, care face parte din *metafizică*.

Cititorul mai domirit al cărţii d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înţeleagă deosebirea dintre estetica empirică şi cea transcendentală *şi de aceea nu poate să înţeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii a lui Eminescu*."

Aşadar, pentru un cititor mai domirit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d. Bogdan a ajuns s-o deosebească şi se simte chiar chemat a învăţa şi pe alţii. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d. Bogdan, şi sunt chiar gata să învăţ de la d-lui, pentru că totdeauna am primit cu recunoştinţă luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d. Bogdan, am fost nevoit să constat că tocmai d-lui e acela care n-a ajuns să se domirească nici ce e estetica empirică (experimentalo-ştiinţifică), nici ce e estetica metafizică şi care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d. Bogdan şi pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală, e fundamental falş. Mai întîi, zice d. Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se domirească asupra condiţiunilor în care sunt create şi, cînd au fost domiriţi asupra acestor condiţiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat pe care a mers estetica metafizică a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noţiunii abstracte a *frumosului*, a *artei* şi pe urmă, din aceste înălţimi ale speculaţiunei, s-au coborît pe pămînt, şi atuncea încă nu pentru a studia condiţiunile în cari sunt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condiţiuni în virtutea legilor şi regulelor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculaţiunilor metafizice. Marele învăţat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică şi cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanţă şi totodată în cea mai înaltă instanţă, de ideile şi noţiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre poziţiunea lor în sistemul noţiunilor celor mai generale, mai ales relaţiunea lor cu adevărul, bunul şi plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeieşti şi pînă la creaţiunea dumnezeiască. Pe urmă, din pura înălţime a unor astfel de generalităţi, se scoboară în lumea empirică pămîntească a parti-

cularului, a frumosului (relativ), după loc şi vreme, şi măsoară *particularul* cu măsura *generalului*." Iată adevăratul drum pe care a mers şi merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, şi tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunţă şi condamnarea ei. Punînd faţă cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice: „Aici se construieşte toată estetica pe baza faptelor şi legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experienţe, despre ceea ce place ori nu place" ş.a.m.d.

Prima greşală dar, şi foarte fundamentală, e aceea că d. Bogdan ne zugrăveşte anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică şi metoda pe care a întrebuinţat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice d. Bogdan — *ajunge în cele din urmă să se domirească asupra condiţiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă şi binefăcătoare*".

Cuvintele din urmă sunt subliniate chiar de d-lui. Aşadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor în care sunt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune şi nouă d. Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor creărei madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel-Angelo şi tragedielor lui Shakespeare? Noi ştim că şi acuma suntem departe, foarte departe de a fi dumeriţi în această privinţă, deşi acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d. Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce — zice d. Bogdan — oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci şi-au pus întrebarea: *de ce* tocmai în aceste condiţiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, şi răspunzînd la acest nou *de ce*, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d. Bogdan vrea *„se payer de mots"* [1], cum zice francezul.

Întîi oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în cari sunt create operele ce produc impresii binefăcătoare, ne spune d. Bogdan. Aşa, spre exemplu: de mult, în adevăr, oamenii s-au

[1] Să se amăgească cu vorbele (fr.).

dimerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare ne displace, roşul lîngă cutare culoare ne place, lîngă cutare ne displace. Asemenea într-un cîntec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. Întrebînd de ce tocmai o anumită combinaţiune ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechei şi ochiului din altă parte. Aşa, fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţiune a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu : un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce ? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios ; puindu-ne inconştient în locul omului zugrăvit, vom simţi o jenă psihică şi fizică, vom simţi, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul, dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot.

Ce urmează dar de aci ? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia şi psihologia ştiinţifică, urmează apoi că răspunsurile date acum vor arăta tot condiţiunile plăcerei ca şi răspunsurile date mai nainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condiţiuni subiective, în cazul întîi, obiective. Aşa, spre exemplu, întreb : de ce-mi place această statuă care reprezintă o femeie frumoasă ? Răspunsul : pentru că anatomiceşte e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sunt proporţionate, bustul şi şoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc. Dar de ce îmi place tocmai în aceste condiţiuni şi nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc. ? Răspunsul : pentru că proporţionalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină ; zveltă, ea îmi sugerează simţimîntul de uşurinţă în mişcare, şolduri şi piept bine dezvoltat, de mamă şi nevastă bună, perfecţiunea execuţiunei îmi excită admirarea pentru greutăţile învinse la facerea statuei ş.a.m.d. O femeie însă înecată în grăsime îmi sugerează simţiminte de greutate, de nevastă şi mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie.

Răspunsul la întrebarea întîi mă dumereşte asupra unor condiţiuni obiective ale plăcerei, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condiţiunilor subiective, interne.

Dar condiţiuni obiective sau subiective sunt tot condiţiuni, şi căutînd a ne dumeri în privinţa celor dintîi din fizică ori celor de-al doilea din fiziologie ori psihologie, noi nu ieşim cu o iotă din marginele esteticei empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-ştiinţifice. Urmează dar că, răspunzînd la amîndoi *de ce*, rămînem tot în marginele esteticei empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, şi anume : n-am dat de loc de estetica transcendentală aprioristică, care după d. Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce*. Unde dar e estetica transcendentală ? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică care face parte din metafizică ?... De altmintrelea se înţelege de ce d. Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-ştiinţific. Şi de aceea d. Bogdan mai înainte ne arată condiţiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, într-o răsuflare ne spune : „Apoi asta e estetica a priori transcendentală !" Nu-i vorbă, e un om de geniu care a păţit ca d. Bogdan, e Emanuel Kant. Supunînd criticei întreaga metafizică, Kant i-a dat lovitura de moarte. A mers el pe drumul ştiinţific, dar ajungînd la condiţiunile subiective ale simţirei şi gîndirei, a făcut un *salto mortale*, şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică şi estetică a priori transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru metafizica şi estetica lui.



Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunţită şi sistematică a esteticei transcendentale metafizice, aceasta putînd face tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulţumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală şi care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.

Cum, cu o anecdotă, cînd e o chestie aşa de importantă ? Şi de ce nu ? Calmul superior filozofic, încreţiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie ; noi cu d-ta, cititorule, suntem mai modeşti, putem să ne mulţumim şi cu mai puţin — cu priceperea lucrurilor.

Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întîmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui: părinții l-au trimes în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumei. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumei, pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opéra, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysées, iată Luvru..." „Frumos", zise filozoful. „Uite ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase!" „Frumoase", repeta filozoful. „Uite Bois de Boulogne, uite Arcul de triumf..." „Toate-s frumoase — zice filozoful — dar unde e Parisul?" „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit — dar nu ți-am arătat Avenue de l'Opéra, bulevardele, femeile frumoase? !..." „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniștit, filozofic — Avenue de l'Opéra, bulevarde sunt străzi, Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sunt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg — dar unde e Parisul?" „Bine, frate — începe să se supere vecinul — dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii? !"... „Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sunt *fenumeni*, dar unde sunt *numenii*? Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal? Vezi că n-ai citit pe Kant?" Cum s-a terminat această întîmplare, istoria nu spune. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sunt unele fenomene care sunt mai bune decît toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală și cînd astfel nu mai rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc. Cîteodată ei procedează altfel. Sunt anumite lucruri cari ne produc o anumită senzație și de care zicem că sunt

frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condiţiunile lor de existenţă. Dacă facem abstracţie de toate aceste elemente, de toate condiţiunile existenţei fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne? Bineînţeles că veţi spune: nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămînea frumosul „a priori", frumosul transcendental. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-şi chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală", ca să ne exprimăm cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-şi închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar fiindcă speculaţiunile asupra unor asemenea cuvinte sunt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculaţiuni pure şi obiectele reale ale frumosului, şi tocmai mulţumită acestei inconsecvenţe a metafizicilor, unii din ei oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar, în general, toate aceste speculaţiuni înalte sunt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica: de zăpăcit, însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operilor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înţeles, ori fraze cu înţeles aşa de vag, încît poţi să pricepi ce vrei, ori fraze sonore mari cu cari vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat şi de d. Bogdan, zice: „Se vorbeşte nu fără dreptate despre estetizarea *(aesthetisieren)* vagă... Dacă cauţi ajutorul pe care îl datoreşte estetica pentru anumite probleme *(Aufgabe)* filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticei, dacă nu te mulţumeşti cu fraze generale şi nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca: înalt şi altele de soiul acesta." D-nul Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă chiar legi şi principii în virtutea cărora critica poate să pronunţe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se crează că exagerăm, dăm aci un exemplu, pentru a vedea cum procedează este-

tica științifică și cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simțimîntul *sublimului*, înălțării, care în nemțește se cheamă *erhaben* și care în românește, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simțimînt al sublimului *(erhaben)*, ori mai bine zis noțiunea abstractă a acestuia, ca și noțiunea frumosului sunt cele mai predilecte noțiuni ale esteticei, pentru că amîndouă se pretează la speculațiuni nebuloase și la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-științifică.[1] Avînd un obiect de studiu, un simțimînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sunt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu: valurile mărei ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt și așa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, în ce privește impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobișnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obicinuite de același fel. Așa, un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare, impresia sublimului, valurelele unui rîuleț, o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mărei, o impresie a sublimului, zgomotul unei căruțe, o impresie indiferentă, zgomotul tunetului, impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobicinuit de tare va produce simțimîntul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc și impresiuni de sublim *(erhaben)*? Putem să experimentăm și vom vedea că nu. Așa cum am zis, un dangăt lung și puternic, care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimului.[2] Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci cînd mai iute, cînd mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se auză sunete de clopoței mici, atunci ori nu se va produce sentimentul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobicinuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și

[1] Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, volumul II, pag. 160 și următoarele (n.a.).

[2] Aicea se mai adaugă și asociațiuni de idei religioase și altele, noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd de loc pretențiunea de a face un tratat de estetică (n.a.).

unitară. Așadar, condițiunea producerei sentimentului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobicinuit de puternice și unitare. Dar simțimîntul plăcut al sublimului intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțiminte. Așa, spre pildă, aceleași obiecte, prin neobicinuita lor mărime, produc de multe ori și simțimîntul fricei. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simțimîntul sublimului, dar și al fricei.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condițiune necesară a sublimului? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mărei ridicate de furtună, priveliștea-i va excita simțimîntul sublimului, cînd însă același om va fi pe bordul unui vas care e amenințat să se scufunde, atunci simțimîntul fricei va distruge cu desăvîrșire simțimîntul sublimului. Simțimîntul fricei dar, care de multe ori întovărășește simțimîntul sublimului, îi este antagonic. Nu putem face aici o analiză mai amănunțită a sublimului, în privința aceasta cititorii vor găsi mai mult în admirabilul capitol asupra sublimului, în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea și la Fechner nu e făcut decît începutul. Drumul însă care se indică e imens. Așa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui să se analizeze mai de aproape care modificațiune fiziologică produce în organismul nostru sentimentul sublimului, să se măsoare forța acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic și psihologic, să se analizeze sublimul în felurite combinațiuni cu alte simțiminte, să se precizeze care va fi deosebirea între simțimîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mărei) și cauzele interne (cugetarea stîrnită de o priveliște majestoasă). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțiminte estetice, trebuie să se împartă în clase, să se găsească legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobîndite să se împartă iarăși în clase, să se ridice la noțiuni și legi mai generale și să se formeze astfel filozofia esteticei.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, deocamdată suntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum suntem, totuși putem de pe acum să ne folosim întrucîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă. Cînd un pictor va dori să zugrăvească

un om pătruns de simțimîntul sublimului, va face ca acest simțimînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîțiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere aceasta. Dacă pictorul va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană cu o perspectivă nesfîrșită, dar pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurei un șarpe veninos, fiindcă sunt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșală, pentru că simțimîntul fricei ce trebuie să insufle un șarpe e antagonic cu sentimentul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sunt mare lucru dar, în sfîrșit, tot sunt ceva. Pe cînd estetica metafizică! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticei — ea știe de acum, ba știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunei sublimului *(erhaben)*, dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cîte ceva din realitate, din ceea ce produce sentimentul sublimului, dar bineînțeles că preferă ceva mai puțin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acum ascultați numai: „După Carrière, Herbart[1], Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, sublimul e un gen deosebit, o modificațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles altmintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul *(erhaben)* și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim..." „După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea, capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge,

[1] Dintre cei citați unii sunt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising (n.a.).

capătă conştiinţa *(bewusst wird)* de a sa însăşi putere infinită (Kant) ori de puterea ideei (Hegel, Vischer)." După Solger, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se aşează în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă: impresiunea sublimului se bazează pe aceea că: „Finitul deasupra finităţei sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetăţenie şi prin mărimea sa trezeşte ideea absolutei perfecţiuni..." Jean Paul însă zice că „sublimul e infinitul în aplicare"[1]. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete" şi după care principii d. Bogdan ne sfătuieşte să facem critică. Închipuiţi-vă ce întrebuinţare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Şi cel puţin dacă ei ar fi de acord. Dar aşa, după Zeising, e finitul care se aşează în infinit, ca un chiriaş într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu: e infinitul care se aşează în finit, adică după cum casa s-ar aşeza în chiriaş. Dar, în fine, să finim o dată cu aceste infinităţi şi să vedem ce întrebuinţare face d. Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înţeleg deosebirea între estetica transcendentală şi cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează:

„Pentru acela care înţelege deosebirea aceasta e lucru învederat că puţinii care *se nasc* ca Eminescu, artişti, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii: o ştiu «a priori» fără ca să-şi dea seama, o au ca *simţimînt estetic.* Noi, cei mulţi, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai «a posteriori», după ce am văzut o mulţime de opere, putem să ne formăm oarecari convingeri estetice."

În articolul acesta şi în volumul întîi, în articolul *Tendenţionismul...,* am explicat şi eu cum înţeleg cuvintele că poetul se naşte. După cum oamenii se nasc deosebiţi după ochi, cu ochii căprii, negri, albaştri, după cum unul se naşte cu nasul lung, altul cîrn, tot aşa se nasc oameni deosebiţi ca organizaţie nervoasă. Născîndu-se deosebiţi ca organizaţie fiziologică, şi organizaţia lor psihică se deosibeşte. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreşit o

[1] Fechner: *Vorschule der Aesthetik*, pag. 163-164-165 (n.a.).

memorie bogată, o impresionabilitate mare etc., e evident că numai acela care se naşte cu o organizaţie corespunzătoare poate să devie poet. Bineînţeles că organizaţia fiziologică şi psihologică moştenită e modificată de mediul în care trăieşte omul; ceea ce am şi arătat mai sus. În sensul de mai sus, un poet, în adevăr, se naşte, cum şi un om înalt se naşte înalt, cum acela care arată o forţă gigantică la un circ se naşte puternic. Pentru că deci, prin educaţie, creştere, putem pînă la un punct să înălţăm statura ori să dezvoltăm forţele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct; şi un om care nu *s-a născut* cu o organizaţie specială fizică pentru a creşte foarte înalt nu va deveni niciodată uriaş. Că poetul *se naşte* în acest sens, nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni, la un metafizic, vag şi absurd? Să vedeţi numai ce face d. Bogdan cu acest „se naşte". Înainte însă trebuie să vedem ce înţeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori" şi „a posteriori"[1]. Acele cunoştinţi, zic filozofii, care sunt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienţei, fără nici un amestec al simţurilor, acele cunoştinţi sunt „a priori". Astfel sunt axiomele matematicei: întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc. Admiterea că pot să existe cunoştinţi „a priori" absolutamente independente de simţuri, acest lucru absurdisim e făcut şi de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori" sunt dimpotrivă cunoştinţele ce se capătă prin experienţă şi prin simţuri. Să vedem acuma ce zice d. Bogdan. Artiştii ştiu estetica „a priori", o au ca simţimînt estetic, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii. Aşadar cunoştinţa esteticei şi sentimentul estetic la artişti, fiind „a priori", e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simţurilor. În treacăt facem cunoştinţă cu un personaj foarte curios şi foarte absurd: un simţimînt care nu depinde absolut de simţuri.

[1] D. Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit, şi se păzeşte de a explica ce anume înţelege sub „a priori". Oricum am înţelege însă acest „a priori", aserţiunea că cunoştinţele şi simţimîntul estetic sunt „a priori" la artist şi numai „a posteriori" la ceilalţi oameni conduce la aceleaşi deducţiuni necesare arhiabsurde (n.a.).

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetica, dacă sentimentul estetic „a priori" fără experiență și independent de simțuri îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africei, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbateci, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm sentimentul estetic numai „a posteriori", *numai* din experiență, atunci acest sentiment nu ne e înnăscut de loc, pe cînd în realitate chiar și un cîine are înnăscut un sentiment estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetica, are simțimînt estetic „a priori", ca produs pur al spiritului. Simțimîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțiminte omenești. Deci dacă simțimîntul estetic e „a priori" la artist, tot așa „a priori" la el sunt și toate celelalte simțiminte. În acest caz, iubire, libertinagiu, beție, voluptate, la artist vor fi asemenea „a priori", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atît mai mult că în parte aceste simțiminte sunt estetice. În acest caz însă poeții se deosibesc de noi, simpli muritori, cari avem toate simțimintele „a posteriori", nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît, spre pildă, se deosebește omul de Domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina pînă mîine, dacă aș dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.



Pînă acuma am văzut pe d. Bogdan teoretician estetic; să vedem acuma cum își aplică d-sa teoriile la analiza scriitorilor noștri, pentru că d. Bogdan a ținut să ni se arate și ca critic literar. Să vedem:

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu; și de aceea pentru d. Maiorescu, Alecsandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel." Mai întîi să lăsăm la o parte pe d. Maiorescu. D. Maiorescu nu e responsabil pentru toate cîte le scrie d. Bogdan. Adică, după ce înveți estetica filozofică și metafizică, abia atunci ajungi în sfîrșit la cunoștința că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt

fel. Cucoana Chiriţa n-a învăţat estetica metafizică, dar ştia că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureştiul într-alt fel. Aş dori şi eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu şi Alecsandri sunt distinşi de acelaşi fel :

> *Doch wer Metaphysik studiert,*
> *Der weiss, dass, was verbrennt, nicht friert.*
> *Weiss, dass das Nasse feuchtet*
> *Und dass das Helle leuchtet* [1]

a zis încă de mult Schiller. Ori poate aceastá frază e spusă la adresa acelora cari au mers cu exageraţia pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după d. Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu ştiu că poetul ştie estetica, cunoaşte poezia „a priori". Dar aş întreba şi eu, cum putem noi, simpli muritori şi critici, să controlăm, să analizăm pe cine ştie poezia „a priori", cînd noi singuri o cunoaştem „ a posteriori" ? Înţelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaştem „a priori", dar le cunoaştem „a priori" cu toţii, de aceea putem să ne controlăm unii pe alţii, şi cînd cineva zice că de două ori două fac cinci, eu pot să văd că e o greşală. Dar cînd cunoştinţele au obîrşii aşa de deosebite, critica devine ceva absurd. Şi afară de aceasta, cu cît sunt eu mai înaintat dacă ştiu că poetul cunoaşte poezia „a priori" ? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic ştiinţific va căuta s-o dovedească analizînd limba lui, rima, imaginele, simţimîntul întrupat în scrierile lui etc., dacă e apriorist, atunci are să zică : d. Alecsandri nu cunoaşte poezia „a priori", ci „a posteriori". Cu ce ne înaintează acest „a priori" ?

Să trecem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslusită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producţiunile artistice. În adevăr, d. Bogdan consacră şase pagini tehnicei scrierilor d-lui Caragiale şi anume dramei *Năpasta* şi unei scene din *Noaptea furtunoasă*.

În privinţa dramei *Năpasta*, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numeşte intriga dramei se dezleagă la sfîrşit şi că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În pri-

[1] Dar cine învaţă metafizica ştie că ce arde nu îngheaţă, ştie că umedul udă şi luminosul luminează (n.a.).

vința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac și Veta, d. Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicei totdeodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut ; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles ; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine ; dar sfîrșitul scenei acesteia concentră ce știm într-un foarte frumos contrast scenic."

Și nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din *Noaptea furtunoasă*. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală ! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine..." și citezi cîteva pagini din Shakespeare și tot așa înainte.

D. Bogdan are încă o mostră de critică, da' de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așa-numită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d. Bogdan citează un monolog din *Macbeth*, pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturei, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderei și care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărîrea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel dintîi gînd de pedeapsă, șovăirea devine și mai mare. De teama pedepsei, conștiința lui Macbeth începe să-i înșire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie să ucizä. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuți... și la aceste argumente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri : „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrămi va înceta furtuna ce stîrnise". Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală

iată ce zice despre acest monolog: „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumina caracterul. Şi pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său.*" Aşadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său", despre acest monolog d. Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract *„numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său"* (!!!). Aşadar Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! *C'est un peu trop fort*, chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că şi d. Bogdan e aşa de abstract, numai ca să ne lase în neştiinţă etc.: dar avem de regulat chestia contrazicerei pe care a găsit-o d-nul Bogdan în scrierile mele, o chestie interesantă şi prin sine.

Iat-o. În articolul asupra criticei am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuţinare a naturei, o sărăcire a naturei, ca artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sunt şi acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d. Bogdan. Pentru a da o explicaţie proprie a relaţiunei dintre natură şi artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potenţare a realităţei". Bineînţeles că după ce am aflat aceste cuvinte, suntem tot aşa de puţin lămuriţi ca mai înainte. Ba suntem încă mai puţin lămuriţi, pentru că la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cuvinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestie. Să presupunem că d. Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel: iaca, d. Delavrancea împreună cu Gherea susţin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturei; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta? Căutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scînteietoare a unui ochi frumos! Oricît de admirabil, de frumos ar

fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimaşe, calde, cari caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră va fi zugrăvirea mărei pe pînză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvînt, e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturei, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d. Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta ar rămîne îndărătul naturei, cum rămîne cu aserţiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura? E oare adevărată această aserţiune? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d. Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeieşti avem aşa de perfecte ca forme, cum e Venera de Millo? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feţei unui om pe care natura l-a omorît de veacuri? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie, d. Bogdan trebuie să facă a treia întrebare: cum rimează aceste două deducţiuni, şi nu există oare nici o contrazicere? Punînd alăturea două şiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducţiunea era prea exclusiv făcută, şi că amîndouă adevărurile sunt deopotrivă adevărate, dacă nu le înţelegem într-un mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privinţi, arta e superioară naturei în altele. Aşa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea şi căldura pătimaşă a corpului omenesc, deci în această privinţă arta e inferioară naturei, din punctul de vedere estetic, bineînţeles. Dar natura produce şi corpuri schiloade şi foarte rar corpuri frumoase. Şi chiar la un corp frumos, nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoşi umerii şi gîtul, la altul pieptul şi mîinile, iar celelalte părţi ale corpului mai puţin frumoase. Artistul va lua ca model umerii şi gîtul unuia, pieptul şi mîinile altuia, şi astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăştiate de natură la mai multe corpuri. În privinţa aceasta, arta va fi superioară naturei. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiunei feţei la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresiune a feţei,

în acest sens arta e inferioară naturei. Dar prinzînd pe pînza o singură expresiune a feței, această expresiune va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural după care e făcut tabloul. În acest sens arta e superioară naturei, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane de trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens arta e inferioară naturei, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sunt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sunt altele, cari sunt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în acest sens[1] am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturei.

Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte, care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, cearta care a făcut să se risipească atîta cerneală pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturei reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticianii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon, ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei pierdută în nourii metafizicei, realiștii *à outrance*, realiștii *terre à terre* susțineau ori susțin că arta e inferioară naturei totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Zicînd așa, realiștii *à outrance* uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic și că natura se îngrijește tot așa de puțin de nevoile noastre estetice ca și de cele economice, și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele cari ar arăta că problema e destul de simplă. Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit

[1] D. Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele: „În acest sens..." (n.a.).

punct de vedere, de pildă cel intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dintîi în altele, așa e și cu natura și arta considerate din punctul de vedere estetic. Se înțelege că d. Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțămit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicătoare cere mai multe explicații decît ceea ce era de explicat.

•

Credem că e vremea să sfîrșim. Am văzut pe d. Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat, și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-sa spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încît nu-ți vine a crede de loc că sunt scrise la sfîrșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticei transcendentale, care i-a slujit drept povață ; cauza e că d. Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă ca toți morții și chiar articolul d-lui Bogdan o dovedește. Cînd francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu l'esthétique,* noi românii vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gîndul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pămînt o pățea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce n-au dezlegare. Cînd nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întîmpla foarte des, fabrica altele ori întrebuința mimica și semnele, de preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută de parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică : aceasta se numea inspirațiune. Cînd pronunța cuvintele *artă, poezie,*

acestea parcă-i ieşeau din fundul măruntaielor, iar ea se [illegible] de la creştet pînă la picioare şi insufla spaimă că poate să-şi dea astfel obştescul sfîrşit. Era o damă exaltată şi simţitoare şi de aceea se ofensa foarte uşor, însă ierta ofensatorilor, pentru că socotea că nu ştiu ce fac, că ei n-o înţeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înţelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă şi învăţată şi se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar a murit, şi despre morţi nimic sau bine, şi deci, D-zeu s-o ierte, fie-i ţărîna uşoară !

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ŞI VIAŢĂ

Intr-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestie însemnată; sunt neajunsuri fatale care ţin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fii înţeles aşa cum ai fi dorit, pentru că n-ai avut destul spaţiu pentru a-ţi explica gîndirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu numai scriitorul şi spaţiul restrîns al unui articol sunt de vină, ci de multe ori şi nebăgarea de samă a cititorului. Toate acestea împreună sunt pricina pentru care articolul meu *Decepţionismul*... din volumul întîi a fost de mulţi înţeles foarte greşit. Aşa, spre pildă, d. Petraşcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele: „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranţă*, că pricina acestui decepţionism, cum îl numeşte d-sa, ar sta în disproporţia dintre făgăduinţele mari şi actele mici ale revoluţiei noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întăi de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, şi astăzi ele respiră în această deziluzie." Ceea ce pot zice *cu siguranţă* e că d. Petraşcu nu m-a priceput, poate din cauza mea. În orice caz pentru mine pricina hotărîtoare a decepţionismului ori pesimismului e alta. În articolul meu *Decepţionismul* etc. am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Şi aceste rînduri, pentru mai mare siguranţă, le-am subliniat. Iată-le: „Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui, sunt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiunei burgheze."

Acestea sunt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sunt vorbele late, promisiunile și nerealizarea acestor promisiuni, ci organizația socială de azi, ori mai bine zis anomaliile acestei organizațiuni. La 1789 în occidentul Europei și la 1848 la noi, s-a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Această cădere a unei întocmiri rele și înlocuirea ei prin alta superioară a trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești cari caracterizează optimismul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amăraciuni, deziluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești pe cari le numim pesimism.

Așadar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare și de optimism și de pesimism. În amîndouă cazurile, organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Așa am gîndit eu și așa am scris. Iar d. Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimismului și pesimismului la noi n-a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească : pesimismul, prin o altă stare sufletească : deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această greșală de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această greșală o fac, într-un mod inconștient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestii se reduce la următoarele : care e cauza pesimismului ? — deziluziunea ; care este cauza deziluziunei ? — pesimismul. Cum văd cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos, și dacă un scriitor ca d. Petrașcu m-a înțeles așa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înțeles greșit alții. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie și pentru că chestiunea în sine e de o mare importanță, m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg și mai deslușit cauzele pesimismului în literatură și viață.

Înainte de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvîntului *pesimism*. După cum am arătat în articolul trecut, definițiunile date acestui cuvînt sunt atît de nesigure și de elastice, încît după unii ar urma că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții — că pesimist e numai Schopenhauer și ciracii săi. Așa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulțumirea în privința condițiunilor de trai. De cîte ori un om ce se plînge de toate mizeriile vieții sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele: „Ești pesimist!". Dar nemulțumirea față de condițiunile de trai poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Toți acei cari se luptă pentru transformarea socială, optimiști *par excellence*, avînd un ideal măreț în viitor, sunt foarte nemulțumiți de condițiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le lucește în viitor e mai frumos, cu atît condițiunile prezente de trai le par mai odioase, și critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieței actuale va fi mai amară decît a pesimiștilor. Vina multor greșeli în ce privește găsirea cauzelor hotărîtoare ale pesimismului stă în metodele greșite întrebuințate pentru căutarea acestor cauze și în metodele greșite întrebuințate în general pentru lămurirea pesimismului. Așa, unii caută să se lămurească în privința sensului cuvîntului *pesimism*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viața reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viața reală, din analiza vieței reale, ci sensul vieței reale îl deduc din sensul cuvîntului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate întrucîtva să priceapă altmintrelea cuvîntul pesimism, de aceea vor fi mai tot atîtea feluri de pesimism cîți oameni sunt. Alții nu cad în această greșală. Ei întrebuințează un metod științific întru atîta întrucît caută să lămurească în privința pesimismului din viața reală, din istoria omenirei. Dar mulți dintre acești din urmă cad în altă greșală. Ei studiază pesimismul în felurite epoce, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Așa, spre pildă, nemulțu-

mirea în privința condițiilor vieței va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizația socială a Engliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizația modernă a Engliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a englezilor ar fi: convietuirea pe același teritoriu. În acest articol ne vom feri de aceste greșeli. Nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor și epocelor istorice[1], ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contimporane nouă. Dar trebuie să ne mai ferim și de altă greșală. Mai toți acei cari scriu și vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonic, pentru ei pesimismul unei clase, unei părți a societății e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greșit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Așa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă de loc de dovadă că toate celelalte clase sunt pesimiste. Mai curînd dimpotrivă. Așa, de pildă, sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea a fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, cari și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țărănimei ori despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocei noastre, trebuie să dăm o caracteristică cît de mică a pesimistului modern.

[1] Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocelor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privinți, și e chiar interesantă pentru priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebuințat pentru caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocei noastre moderne (n.a.).

Pesimistul modern e un degenerat nervoziceşte, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare şi slăbire nervoasă e slăbirea voinţei, o disproporţie mare între voinţă şi inteligenţă. Nu în zadar îl numesc criticii francezi pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare, slăbire a voinţei, sunt în legătură toate celelalte semne distinctice ale pesimismului, anume: melancolia, blazarea, dezgustul de viaţă şi alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucîtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputinţa fizică şi morală. Orice conştiinţă a unei neputinţi dă naştere unui dispreţ nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreţ care la unele spirite speculative se preface în formule a priori. Se spune că suferinţa amărăşte, aceasta însă e şi mai adevărat în ceea ce priveşte neputinţa" (Guyau, *L'irréligion de l'avenir*, pag. 406).

„În toate experienţele asupra somnambulismului, neputinţa dă naştere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputinţa de a atinge un lucru dorit îşi explică lui însuşi această neputinţă căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare şi de despreţuit. Totdeauna dăm o explicaţie obiectivă restricţiunii voinţei noastre, în loc de a căuta o explicare subiectivă. O dată porniţi pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge desigur pînă la a-şi dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stărei lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început: un punct de vedere individual, stăpînit de sentimentul subiectiv de neputinţă" (Guyau, *L'irréligion*..., pag. 407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voinţă şi încă prin o relativă nesinceritate, se deosebeşte, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viaţa e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voinţă şi sinceritate mare de convicţiune. Pesimistului modern îi lipseşte, într-un grad mai mult ori mai puţin, şi una şi alta. Susţinînd că viaţa e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viaţă, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă în care va blestema iubirea şi plăcerile sexuale şi va arăta nemernicia lor. Avînd o voinţă slabă, lipsit de puterea de a lupta contra

loviturilor ce i le dau împrejurările vieţei, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor şi astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid vanitos şi *reflexiv*. La el se face un obicei de a nu se împotrivi loviturilor soartei, de a nu reacţiona contra mediului înconjurător. Expansiunea forţelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntru. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mişcări ale inimei şi ale gîndirei sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare sensibilitate, chiar şi pentru cele mai mici suferinţi ale altora — o simţire socială ce se excită prin analogie cu propriile simţiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai al celor mai distinşi pesimişti. Pesimistul modern e uneori un om învăţat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e şi în ştiinţă *„un impuissant"*. Toate generalizările, toate descoperirile ştiinţifice le întrebuinţează pentru a scoate cu orice preţ încheieri potrivite cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieţi le generalizează, aşa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieţi. De aici : Nirvana. Aşadar trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern sunt : degenerare nervoasă, enervare excesivă, voinţă slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecvenţă şi de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate,* dezgust de viaţă şi generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simţibilitate şi impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios... Acestea sunt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului şi intelectului pesimistului modern ; se înţelege că pesimiştii se deosebesc mult unii de alţii, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri. Asemenea şi clasificarea oamenilor în pesimişti şi nepesimişti iarăşi nu poate fi decît relativă. Am zis că caracterul pesimismului şi al pesimistului se schimbă după loc şi vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decît în alte epoce. Dar şi în aceeaşi epocă, el nu rămîne acelaşi. E o mare deosebire între pesimismul trufaş şi revoltat de la începutul

acestui secol și între pesimismul domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului, pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.



Pentru oamenii cari nu sunt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuințează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene cari coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa, de pildă: țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sunt pesimiști, oamenii sunt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluziunea, ori viceversa. Fiindcă însă în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* în cauze ale pesimismului. Așa, de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin, pentru logicianii noștri pripiți, cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă, din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicianii noștri, știința modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicianii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei, pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sunt posibile lucruri și mai izbitoare decît umbrela cauza ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, e posibilă greșala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devie cauza fenomenului însuși, un

simptom al unei boale sociale să devie cauza acestei boale şi alte absurdităţi de acest fel.

Criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d. Petraşcu, consideră ca pricini hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile ştiinţifice care au distrus credinţile religioase. Ştiinţa a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniştitoare şi hotărîte la toate întrebările, după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d. Petraşcu, provine „dintr-o schimbare în forţele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligenţă, voinţă şi credinţă". Şi mai departe: „Secolul nostru e stăpînit de inteligenţă şi voinţă în deprofitul credinţei strîmtorate. Această deslocuire în facultăţile sufleteşti ale timpului e produsul educaţiei ştiinţifice moderne şi îşi are sîmburele în legile găsite acum trei sute de ani de spiritul lui Bacon etc." Dislocuirea în facultăţile sufleteşti, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Şi acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi despre acele speculaţiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiştii din ştiinţa modernă. Faptul că ei trag astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniştea sufletească, ridicarea temperaturei ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri*.

Dar cauza, unde e cauza? Dar poate ştiinţa modernă, descoperirile ştiinţifice moderne sunt, prin sensul lor intern, astfel încît negreşit din ele nu putem în mod logic să tragem alte concluzii decît descurajătoare? Rezultatele ştiinţei poate sunt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar şi sincer această întrebare e şi a răspunde. Cum? Ştiinţa modernă care dă neînchipuit de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanţele prin telegraf şi drum-de-fier, care îl face pe om încîtva stăpînitorul naturei, această ştiinţă care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranţă omului şi a-i întări voinţa, ştiinţa deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungîndu-l din viaţă, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această ştiinţă, tocmai ea să fie necesarmente aceea care în chip logic şi necesar să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sunt oameni cari fac

deducțiile cele mai descurajătoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și dacă într-o măsură oarecare știința, contrariu caracterului său, ajută cu adevărat la producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Vom vedea aceasta mai jos.

Dar zice d. Petrașcu: „Progresul științific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinței sădită din fire în sufletul nostru". Și astfel știința, luîndu-ne mîngîierea unei vieți viitoare, luîndu-ne explicația cauzei prime, pricinuiește dezolare sufletească. De această părere sunt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică de loc de a fi greșită. Mai întîi știința nu distruge religia, întrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și în sfîrșit problemele filozofice. În această privință știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința distruge în adevăr, sunt prejudițiile absurde, antropomorfismul brutal etc. Dar făcînd aceasta știința are tendința de a distruge pesimismul, nu de a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea pînă acuma? După definiția lui Schleiermacher religiunea este: „Simțimîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său". După Feuerbach, esența religiunei e asemenea simțimîntul atîrnărei de mijlocul înconjurător, *frica*. Acest simțimînt însă al atîrnărei, al fricei, slăbind voința omului ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu pentru a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cum, cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mîniei lui, bătea mătănii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnit, aceasta încuraja pe om? Iar cînd știința i-a arătat ce e trăsnetul, i-a dat paratonerul pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajătoare, făcînd pe om pesimist? Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religie, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt: „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei pe cari începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor". Dar mîngîierile vieței viitoare?

Frica vieţei viitoare, frica iadului îngrozitor şi a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor şi psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea i se părea moartea aşa de grozavă, pentru că niciodată nu era sigur că o scoate la bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate afirma mai nimica în privinţa marelui necunoscut: *după moarte;* dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios, care înaintea morţei e cuprins de groază şi laşitate. Cît de mare dreptate are în privinţa aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

„Acolo unde filozoful nu ştie, e silit a spune şi altora şi lui însuşi: nu ştiu, mă îndoiesc, sper şi nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original şi unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului ştiinţei — e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credinţă religioasă ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu uşurinţă, e o sarcină mai gravă decît toate celelalte sarcini omeneşti, în faţa căreia stăm atît de mult la-ndoială — înainte de a o lua: e iscălitura despre care vorbea veacul de mijloc că se scrie cu o picătură din sîngele tău şi care te înlănţuie pentru vecie. În clipa morţei mai cu samă, în ceasul acela cînd religiunile spun omului: părăseşte-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorinţa de a afirma chiar acolo unde nu ştii, de frică, în sfîrşit, şi vei fi mîntuit — în ceasul acela cînd actul de credinţă oarbă e suprema slăbiciune şi laşitate, îndoiala este desigur punctul cel mai înalt şi cel mai curagios pe care-l poate atinge cugetarea omenească; e lupta pînă la capăt, fără a se da învins: e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în faţă" *(L'irréligion de l'avenir,* Guyau, pag. 330). Iar într-un alt loc, astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă faţă cu epoca religioasă: „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise; nu mai trebuie vieţi aruncate în mînăstiri şi ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbuşite şi strînse; ci viaţă sub cer deschis şi cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrşita binecuvîntare a soarelui şi a nourilor" *(L'irréligion...,* pag. 330).

Și viața sub cerul liber și cald al *ireligiunei* e desigur preferabilă vieței din închisorile reci ale religiunei. Se vor găsi mulți cari nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a *ireligiunei*, dar toți trebuie să fie de acord că *ireligiunea* produce acest efect asupra unei mulțimi de oameni. O mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sunt *ireligioși*, necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunei și *ireligiunei*, dar și faptele arată că *ireligiunea*, necredința e departe de a avea în chip necesar o influență pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date; la problema întîi se adaogă acuma alta care cere să fie dezlegată și ea, și anume: care e cauza că știința modernă are uneori asupra spiritului o influență descurajătoare pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie? Această problemă, ca și cea dintîi, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul — cînd cunoaștem cît de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să trecem și noi la subiectul nostru și să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricina pesimismului veacului e organizația socială modernă burgheză.



Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul vom lua cîțiva factori principali ai vieței sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului din punctul de vedere al luptei pentru existență în societatea modernă? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă *libera concurență*.

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni cari dau cel mai mare contingent pesimismului, pe muncitorii intelec-

tuali, aşa-numitele profesii libere: avocaţi, doctori, profesori, arhitecţi, muzicanţi, jurnalişti etc. Într-o societate producătoare de mărfuri cum e a noastră, munca intelectuală devine şi ea o marfă care se cumpără şi se vinde. Munca, fie manuală, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieţei, de legea economică a ofertei şi cererei, de concurenţă şi, dacă în piaţă va fi mai multă ofertă decît cerere, atunci marfa oferită, în cazul de faţă munca intelectuală, e cu desăvîrşire depreciată iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc., poate să moară de foame mult şi bine. Fiindcă furnizarea pieţei cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod raţional şi conştient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existenţa sa. Dar oare numai profesiile libere sunt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurenţa altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să ştie cît va trebui în piaţă, cît va fi cererea, precum nu ştie cît se va oferi. Apariţiunea pe piaţă a unei mărfi similare din altă ţară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-l pe el, lăsînd pe stradă pe muncitorii manuali şi intelectuali ocupaţi în fabrica lui. O mare şi bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulţi agricultori în Europa. Crizele comerciale şi economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame mii de lucrători manuali şi intelectuali. Un faliment dat în New York, poate face să înceteze unele afaceri şi să pricinuiască mizeria unei mulţimi de oameni în Marsilia ş.a.m.d. Organizaţia socială modernă preface toată societatea într-un organism simţitor, unde starea fiecărei celule (individ) influenţează asupra celulelor celorlalte şi e influenţată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizaţiei burgheze.

Dar făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire raţională, armonică, conştientă, astfel ca buna stare a unei celule să devie condiţie indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, şi viceversa. În loc de a crea o întocmire raţională şi conştientă, societatea modernă lasă concurenţei libere toată grija acestei organizări. Concurenţa trebuie să puie în acord toate activităţile, să armonizeze toate interesele. Şi această concurenţă — putere oarbă şi inconştientă — lucrează aşa de bine, încît aruncă

toată viaţa socială într-un cîmp de luptă, o face cu desăvîrşire nesigură şi ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită, a unei celule (individ) — condiţiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrşire siguranţa vieţei, prefăcînd viaţa într-un joc la noroc, într-o lotărie în care marea majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. Lupta pentru existenţă în societatea modernă se lămureşte prin comparaţie cu forma cea mai brutală a luptei — cu războiul. În războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înţelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător, biruia ; cel slab pierea. Se înţelege că o astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecţiune, oameni puternici ca fizic şi ca voinţă. În războiul modern mase de oameni, fără voinţa lor se mişcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mişcă aceste mase de oameni, cine îi trimete la moarte sau la biruinţă ? E comandantul care, stînd lîngă o masă cu o hartă înaintea lui, cu un creion roşu în mînă, îndreaptă mişcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voinţa lui, el e o maşină ; războiul modern nu dezvoltă energia, voinţa, mîndria, conştiinţa de propria forţă, ci le ucide, înlocuind toate aceste calităţi prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinţei — prin aşa-numita „disciplină oarbă". Şi acelaşi lucru se petrece şi în lupta pentru existenţă. Concurenţa oarbă, împrejurările oarbe ale vieţei sociale mişcă masele, învîrtesc roata norocului ridicînd sus pe unii, azvîrlind jos şi strivind pe alţii, fără ca unii s-o merite, fără ca alţii să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voinţă — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică şi lupta pacinică pentru trai, apoi este şi o însemnată deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sunt duşi în foc de un om, de o inteligenţă, de un creier omenesc care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta aşa-numită pacinică, ceea ce conduce masele de oameni e concurenţa oarbă, sunt oarbele condiţiuni sociale ale vieţii, e norocul, hazardul lipsit de voinţă şi inteligenţă. În faţa omului modern, condiţiunile vieţei sociale se ridică ca un sfinx monstruos şi îi zic : ghiceşte ori te voi distruge. Acest fapt : marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voinţă şi inteligenţă, e de mare, de foarte

mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc", „soartă" e așa de mult întrebuințat.

Ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțimîntul dependinței, atîrnării, slăbirea voinței, energiei ; toate acestea însă sunt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după cum se face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. Am zis că simțimîntul atîrnărei e unul din principalele simțimînte ce caracterizează pesimismul. Dar simțimîntul atîrnărei sociale nu e caracteristic numai epocei noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atîrnarea de condițiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta — politicește vorbind, nu economicește — au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voința omului, făcînd să-i distrugă viața. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifesta uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de dureros, care mergea pînă la distrugerea cărnei la un ascet, pînă la alienația mintală la demoniaci. Dependința, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om ; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atîrnare se manifestă în toată viața, pas cu pas și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum depinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie nelămurită, nu e boală acută, ci mai curînd o tînjire morală.

Acuma suntem în stare să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul

muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culți, la unii chiar învățați. În această privință se dau explicații ca și pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri ! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești, ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus de piscurile înalte ale Alpilor — decepționat, s-ar lăsa jos pe pămînt și ar începe să mănînce grăunțe și împreună cu găinile, rațele și gîștele, ajungînd o pasăre de curte. Stranie prefacere ! Explicarea acestui fapt atît de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sunt în parte izvorîte din același sentiment al fricei și al atîrnărei. Cum am zis, după Schleiermacher ca și după Feuerbach, simțimîntul fricei, atîrnărei, slăbiciunei e un simțimînt mai ales producător de religiune. E un proverb, că un om slab își caută un stăpîn. Lipsa de putere și voință, omul caută s-o repare creîndu-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om așa de atîrnător, creează un teren pentru religiune și pentru misticismul religios. Și dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînțeles, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Așa, în evul mediu felul atîrnărei sociale era *personal*. Omul medieval atîrna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religiune, d-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor, puternic și totodată bun, drept. D-zeu era combinațiunea unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpîn ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter nu poate să-și dea seamă, pe care e nevoit să-l

numească cu niște cuvinte vagi, ca „soartă", „noroc", „împrejurările vieței" etc., de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc.[1] Bineînțeles că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la același rezultat cînd e vorba de pesimism. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari bogății în tot mai puține mîni, ea creează pe miliardarii moderni.

Acești miliardari duc o viață de somptuozitate, de un lux nebun care întrece închipuirea omenească și care e posibil numai cînd sunt concentrate în puține mîni imense bogății. Această viață imens de somptuoasă, ei o petrec în orașe mari, în fața sutimilor de mii de oameni la cari se dezvoltă aceleași gusturi, aceleași dorinți, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorinți. Cîte vieți distruse, cîte conștiinți nimicite, cîte onestități vîndute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse și sunt produse puține, deci nu pot să fie decît puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mai mulți, imensa majoritate ce se luptă pentru îmbogățire, rămîne învinsă. Și în fața imensei mulțimi a învinșilor, stă trufaș luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferinți, un șir întreg de simțiminte și gînduri cari sunt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîni creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndestula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

[1] Într-un articol spiritist, *Știința sufletului*, d. Hajdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme: *Dumnezeu, nemurirea* și *destăinuirea*. Din Sfînta Treime creștinească d. Hajdeu a conservat numai pe D-zeu Tatăl, iar pe Fiul și Sfîntul Duh i-a înlocuit cu nemurirea și destăinuirea. Dacă însă d. Hajdeu crede, după cum zice, că aceasta e și esența fiecărei religiuni la toate popoarele și în toate timpurile, atunci greșește foarte mult (n.a.).

Să trecem acum la un alt factor al vieţei omeneşti şi al vieţei sociale, care e tot aşa de important ca şi lupta pentru existenţă, şi anume : *iubirea erotică, relaţiunile sexuale.*



Nu e nevoie să insistăm mult asupra marei importanţe a relaţiunilor sexuale pentru viaţa omului şi a societăţei. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sunt izvorul vieţei individului, deci şi al societăţei. Ele sunt acelea cari fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcţiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcţionare a ei e mai vitală pentru organism şi cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcţionare a ei. Să cercetăm dar relaţiunile sexuale în societatea modernă.

In evul mediu, unde existau relaţiunile economice obligatorii, *servagiste*, femeia era o servă a bărbatului, relaţiunile sexuale între femeie şi bărbat erau obligatorii şi hotărîte de obiceiuri, o dată pentru totdeauna. În societatea modernă a liberelor relaţiuni economice, femeia ajunge mai liberă ; dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge şi ea o marfă. În oraşe, în centrele mari sunt mii, zeci de mii de femei tarifate, vîndute, cumpărate, importate şi al căror preţ e hotărît de legea economică a cererei şi a ofertei ; deci sunt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceea ce hotărăşte posesiunea unei mărfi nu e nici forţa, nici obiceiul — ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărător. Acelaşi lucru e şi cu marfa-iubire. Sunt nenumărate efectele distrugătoare pe cari le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil : prefacerea iubirei în marfă.

În vechime, cînd posesiunea femeiei era hotărîtă de forţa brutală, acei regi cari aveau mai multă putere aveau şi sutimi de femei, ceea ce condiţiona însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăşte posesiunea iubirei, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav : cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern şi asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui ? Şi nu numai un miliardar, ci orice om cu parale poate să cumpere marfa aceasta ; şi deoarece unicul factor cerut e banul, apoi

și copiii nevîrstnici — pentru cari relațiunile sexuale sunt ucigătoare din punctul de vedere al sănătăței fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari mai toți nevîrstnicii se prostituiesc de la paisprezece-cincisprezece ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise, o duc patru ori cinci ani, pînă pe la nouăsprezece-douăzeci de ani ; apoi urmează zece doisprezece ani de relațiuni sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale. Și după ce omul civilizat modern a petrecut astfel paisprezece ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întrucîtva cel puțin, nesiguranța vieței ; după ce la vîrsta de treizeci-treizeci și doi de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervoziceşte.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă ca producătoare de pesimism e arătată în literatură cu atîta talent și profuziune, încît n-avem decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla totodată și pricinile pesimismului în viață și în artă, care de altmintrelea și ea nu e decît o parte a vieței. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puține producțiuni artistice, și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla*. În *Rolla* Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sunt încarnate și propriile simțiri și gîndiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar Rolla ? Poetul ni-l zugrăvește astfel — cităm după traducerea d-lui Grigoriu :

> A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,
> Il crescuse cum se crește un moștenitor bogat,
> Făr-a mai gîndi că în orașul său uitat
> Chiar mai mult de jumătate din avutul sau mîncase.

Rolla se trezeşte-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are şi că e stăpîn pe sine,
Neavînd talent sau alte iscusinţi mai priincioase.
Apoi făr-aceste, munca o credea ca o ruşine... [1]

Ce va face Rolla, ce va munci ? Las' că educaţia dată de societatea unde trăieşte Rolla a făcut că „munca o credea ca o ruşine", dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-şi poată cumpăra toate plăcerile, şi toate plăcerile se vînd acolo unde

...corupţia pierdută
Tot în ea şi sub plin soare prostituţia sărută... [2]

şi Rolla se afundă în viaţa plăcerilor cumpărate, în acea viaţă unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

Trei ani scumpi şi cei mai mîndri din juneţea-ncîntătoare,
Trei ani de delir, beţie, voluptate şi amor... [3]

şi ca rezultat :

Desfrînatul cel mai mare din oraşul lumei unde
Desfrînarea se găseşte zgomotoasă necurmat,
Vechiul tîrg, în care viciul înrodeşte şi pătrunde,
E Parisul, şi în el este cel mai mare desfrînat
Jak Rolla... [4]

---

[1] *Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,*
L'avait fait élever comme un riche héritier,
Sans songer que lui-même, à sa petite ville,
Il avait de son bien mangé plus de moitié.
En sorte que Rolla, par un beau soir d'automne
Se vit a dix-neuf ans maître de sa personne, —
Et n'ayant dans la main ni talent ni métier.
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible... (n.a.).

[2] *...la corruption*
Y baise en plein soleil la prostitution... (n.a.).

[3] *Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,*
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse... (n.a).

[4] *De tous les débauchés de la ville du monde*
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris — le plus grand débauché
Était Jacques Rolla... (n.a.).

Dar poate voiţi a avea o idee de felul desfrînărei, căreia se deda Rolla? — Iat-o:

O! Tăceţi, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid uşa; apoi alte femei goale jumătate
Părul despletit, de ziduri abia merg şi se tîrăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămăşiţe din orgii se mai zăresc
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei faţă roşă cupe pline, cupe sparte.
Apoi uşa se închide sub un rîs de veselie.[1]

Şi rezultatul unei astfel de vieţi nu poate fi, bineînţeles, decît ruinarea vieţei fizice şi a tuturor facultăţilor sufleteşti. Dar nu numai Rolla se ucide fiziceşte şi sufleteşte, ci şi alţii, altele descrise în orgie. Ce le mînă pe ele la pieire? — Poetul o ştie şi o spune în versuri magnifice:

Sărăcie! Sărăcie! tu eşti cruda curtizană
Ce pe patul prostituţiei ai zvîrlit acea sărmană,
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar!

. . . .

Sărăcie! tu prin vînturi şoptind odinioară,
Colo-n mijlocul oftărei de mizerie şi jale
Ai venit şi într-o sară murmurat-ai mamei sale:
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă şi fecioară!"
Şi pentru sabat tu însăţi ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viaţă, pentru a-l pune în mormînt;

---

[1] *Silence! On a parlé. Des femmes inconnues*
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Une lampe a bougé; — les restes d'une orgie,
Aux dernières lueurs de sa morne clarté
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie;
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux (n.a.).

Tu eşti care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flacări, şerpuiai pe-al ei veşmînt ![1]

Întocmirea socială, împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alţii prin bogăţia lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viaţă, pierzînd toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viaţa, să se împuşte; dar înainte de a muri, pentru a lua adio de la viaţă, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani, pentru a o prostitua.

Sfîrşit mizerabil, demn de astfel de viaţă. Şi băgaţi de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că:

Jak avea un suflet mare, îndrăzneţ, drept şi superb.[2]

El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranţa şi mîndria.[3]

Şi poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viaţă ca aceea pe care o ducea Rolla, în împrejurările sociale date, poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atît mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuiesc căutate cauzele mizeriilor pe cari le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condiţiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizaţia economico-socială. Aceasta reiese evident din viaţa reală ce se oglindeşte în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupînd în creaţiunile

[1] *Pauvreté ! Pauvreté ! c'est toi la courtisane.*
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !
. . . .
C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :
„Ta fille est belle et vierge, et tout cela se vend !"
Pour aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau :
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, courais sous son manteau ! (n.a.).

[2] *Jacques était grand, loyal, intrépide et superbe* (n.a.).

[3] *C'était un noble coeur, naïf comme l'enfance,*
Bon comme la pitié, grand comme l'espérance (n.a.).

sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe și afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe științificește cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiștii foarte des pricep tot atît de puțin cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite, pe cît le zugrăvesc adevărat și frumos. Așa după Musset, care credeți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfășurate în dramă de Rolla ? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găsește această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului" :

O ! Voltaire, privește astăzi pe acest om plin de viață,
Ce cu sărutări de flacări umple-acel poetic sin,
Mîni va sta culcat și veșted într-un strîmt mormînt de ghiață...

Arunca-vei lui atuncea un ochi de rîvnire plin ?
O, el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,
Nu-i zîmbește nici speranța, nici a mîngîierei stea. [1]

Iată dar a ta lucrare, Voltaire, omul tău,
Cum l-ai vrut ! [2]

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii (! ! !).

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiei pesimismului, vorbesc de *La confession d'un enfant du siècle*. Un copil al secolului își face spovedaniile. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice : „Fiind atins tînăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aș fi numai eu bolnav, n-aș spune nimic, dar deoarece sunt încă mulți alții cari sufăr de aceeași boală, scriu pentru aceia."

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului ; această boală ajunge subiectul creațiunei

[1] *Vois-tu, vieil Arouet ! cet homme plein de vie*
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau.
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie ?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation, ni lueur d'espérance (n.a.).

[2] *Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme*
Tel que tu l'as voulu ! (n.a.)

artistice. Se înţelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atît mai mult încă cu cît, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuşi Musset; iar Brigita Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puţin asupra acestei opere artistice, pe atît de interesantă pe cît şi de bine scrisă.

Povestirea eroului Octave, despre întîia manifestare a boalei, începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice: „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiţi pompos, în toate părţile tineri şi femei, toţi strălucind de frumuseţă şi veselie; la dreapta şi la stînga bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în faţă metresa mea, făptură superbă, pe care o adoram" *(La confession...*, p. 426).

De la întîiele cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viaţa pe care o duce eroul nostru şi de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz o furculiţă îi cade jos lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice şi vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînăr ce sta alături de el şi care tînăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază şi gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale, ori mai bine zis începutul manifestărei boalei ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieţei eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său şi-l răneşte în luptă. El hotărăşte a-şi părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istoveşte în plîns, sufere, şi într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mînă spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului şi umerilor goi ai metresei, o furie nebună îl cuprinde; el o loveşte cu pumnul peste gîtul gol şi pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face cu o nevroză sexuală. Lăsîndu-şi metresa, Octave începe a duce o viaţă şi mai mizerabilă încă, cutreieră cîrciumile, îşi petrece nopţile cu femeile pierdute, ruinîndu-şi tot mai mult sistemul nervos

și forțele morale. Și ce putea să facă alta? N-are voie să muncească, deoarece e fecior de bani gata. Averea și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteșug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave și-a arătat lui Desgenais admirația pentru metresa lui. În aceeași noapte Desgenais și-a trimes, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți, deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia; iar ea: „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris, dacă va ieși din odaia mea pînă a doua zi dimineață, și că mă-sa e săracă..."

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moșiile lui și aici face cunoștință cu Brigita Pierson. Brigita e o femeie cu totul superioară, atît ca exterior cît și ca inteligență și caracter. Ei se îndrăgesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerărei, și aceasta cu atît mai mult cu cît Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Însuși el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirei curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris și de aceea traiul cu Brigita ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mînă de artist desăvîrșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă! După o scenă de gelozie, o scenă urîcioasă care a făcut pe Brigita aproape să leșine, ea adoarme. Octave, stînd lîngă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă și cu atît

mai mult încă cu cît el știe că ea iubește pe un altul. Și stînd așa începe să se analizeze pe sine: cît de stricat, cît de slab, cît de distrus e! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui: lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta Brigita, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sînul gol. La vederea sînului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrînat al iubirei cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a lovi, de a omorî. E același acces de furie care l-a cuprins cînd a lovit cu pumnu' gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii, la vederea goliciunei femeiești, e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jac mașinistul din *La bête humaine* să zugrăvească această manie a uciderei, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave, veți trece la cauzele acestui pesimism, așa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărțirea oamenilor în bogați și săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără, nici suma tuturor anomaliilor sociale izvorîte dintr-o organizație socială defectuoasă... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini: e iarăși vorba de Voltaire, de ireligiune și numai de adevăratele cauze nu.



Să trecem acum de la pesimiștii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă țară însă, din Rusia, și care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aș dori să răspund următoarei observațiuni a d-lui Petrașcu.

D. Petrașcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burgheji și între faptele lor, întreabă cu drept cuvînt: cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni? Acuma cred că e lămurit că această întrebare

nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sunt după mine anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există și în Rusia ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte n-au atîtea drepturi politice. Așadar în Rusia, la cauzele obișnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sunt lipsite de drepturile politice pe cari le au oamenii culți din Europa occidentală. Rusia suferă nu numai de toate anomaliile capitalismului modern, ci în plus și de toate rămășițele absurde ale unei organizații inferioare, semifeudale, țaristo-asiatice. Ce mirare dar că pesimismul și misticismul e atît de bogat reprezentat în viața și literatura rusă? Să vedem dar un caz al *pesimismului rusesc*, zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său *Sonata Kreutzer*, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil știu conținutul acestui roman.

Un oarecare Pozdnîșev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală.

După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului.

De foarte tînăr Pozdnîșev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atîta întrucît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnîșev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandația doctorilor. Pozdnîșev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de doisprezece ani cît a ținut acest trai de becher, Pozdnîșev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită, la idila familiară. La treizeci de ani trecuți, Pozdnîșev întîlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa, și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele.

Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase și ale ei și ale aceluia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, dansurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o *prinzătoare* de

bărbat. Şi o astfel de domnişoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnîşev. Ne putem închipui ce viaţă de familie putea să fie aceea.

Ducînd o viaţă de becher relativ mai cumpătată, Pozdnîşev nu s-a ruinat cu totul psihiceşte, a fost atins numai de nevroza sexuală. Şi această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viaţa familiară. D-na Pozdnîşev îşi dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creştere. Descrierea acestei vieţi conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuu le roade viaţa izbucniri de ură şi gelozii nemotivate, sfezi pentru nimică, ofense reciproce, dorinţa de a-şi face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate şi iarăşi sfezi întovărăşite de ură sîngeroasă, dorinţa de a domina, siguranţa fiecăruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiare şi nepriceperea durerilor celeilalte părţi. Şi în sfîrşit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăveşte şi distruge toate simţimîntele omeneşti. Toate acestea sunt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieţi grozave e că nevasta lui Pozdnîşev îndrăgeşte pe altul, e surprinsă şi ucisă.

Şi numai cînd nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci, pentru întîia oară, a înţeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale — ci tovarăş şi soră. După ucidere, cînd toate forţele psihice au fost otrăvite ori distruse de viaţa de familie, de psihozul sexual, Pozdnîşev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce-a rămas aceluia a căruia viaţă toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnîşev, care caracterizează misticismul şi pesimismul său. El zice că ceea ce doreşte să aibă o femeie sunt copiii, nu un amant.

„— Copiii, da, nu un amant.

— Dar — zisei cu mirare — cum s-ar continua specia umană ?

— Dar ce folos să se continue ? răspunse el cu mînie.

— Cum, ce folos ? Dar atunci noi n-am exista !

— Şi pentru ce trebuie să existăm ?

— La dracu, pentru a trăi !

— Şi pentru ce trăim ? Schopenhauerii, Hartmannii, toţi budiştii cu drept cuvînt zic că cel mai mare bun e Nirvana,

e un trai... şi au dreptate în acest înţeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferinţi, că ţinta sa este de a se distruge pe sine însăşi. Dar ţinta omenirei nu poate să fie aceea de a se feri de suferinţi prin nimicire, pentru că suferinţa e rezultatul activităţii ; dar ţinta activităţii nu poate consista în a desfiinţa urmările sale. Ţinta omului ca şi a omenirei e bunul trai şi pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea fiinţelor. Această unire e împiedicată de pasiuni şi printre aceste pasiuni cea mai puternică şi cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Şi iată de ce, dacă pasiunile dispar şi o dată cu celelalte dispare şi cea mai puternică dintre ele, iubirea trupească, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea, şi nu va mai avea raţiune de a fi.

— Şi pînă ce omenirea va împlini legea ?

— Pînă atunci va avea supapa de siguranţă... semnul legei neîmplinite şi dragostea trupească. Atîta vreme cît va fi această iubire şi graţie ei se vor naşte generaţiuni, dintre care una va sfîrşi prin a împlini legea. Cînd în sfîrşit legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită ; cel puţin ne e imposibil de a ne înfăţişa viaţa în perfecta unire a oamenilor."

Cît de caracteristice pentru Pozdnîşev sunt aceste vorbe mistice şi incoherente. Critica rusă şi europeană, neexceptînd nici pe Brandes, a făcut o însemnată greşală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cît de caracteristic e pentru Pozdnîşev misticismul lui, cît de necesar viaţa lui Pozdnîşev trebuia să-l aducă la budişti, la Schopenhauer şi la Nirvana, în loc de a arăta cît de necesar reiese acest misticism şi pesimism din caracterul lui Pozdnîşev şi din condiţiunile vieţei sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privinţa vederilor exprimate de Pozdnîşev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnîşev, fie ale lui Tolstoi.

Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat şi ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, şi ne-a arătat adîncile cauze sociale, care fac un mistic şi un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrînare

extremă. Eroul său nu e mai desfrînat decît marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-şi nevasta, viaţa lui familiară e foarte obicinuită, e comună. Şi au fost de ajuns anomaliile obicinuite ale relaţiunilor moderne sexuale şi familiare, ca să aibă de rezultat uciderea şi pesimism. *Sonata Kreutzer* de aceea a avut un răsunet aşa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viaţa ei familiară.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viaţa pesimiştilor cunoscuţi, la biografia lor, găsim iarăşi o neîndoielnică dovadă a celor zise. Aşa, să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme şi de o voinţă foarte slabă. Nesiguranţa vieţei îl aducea la disperare. Avînd un mic capital care-i asigura întrucîtva viaţa, acest capital a ajuns să fie coşmarul lui, tremura mereu ca să nu-l piardă. Condiţiunile nesigure ale vieţei sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vro nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea şi se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privinţa iubirei erotice, iată ce zice James Sully despre el: „Cu toată tendinţa sa către negrele temeri şi bănuieli, avea un oareşicare gust pentru plăcerile vieţei, cari se manifestau ca un fel de ironie a soartei şi în ceea ce priveşte lucrul pe care căuta să arate că-l despreţuieşte mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereuşit faţă cu farmecul femeilor." Pentru oricine ştie a citi şi a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză şi o psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnîşev în această privinţă.

*

Am vorbit pînă acuma de doi factori principali ai vieţei sociale: de luptă pentru existenţă şi de relaţiunile sexuale; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educaţiunea ştiinţifică, ştiinţa modernă. Învăţămîntul ştiinţific, ştiinţa însăşi poartă caracterul organizaţiunei sociale. Societatea modernă, făcînd ştiinţa mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită şi astfel a favorizat însemnata creştere, dezvoltarea şi progresul ei. Acelaşi efect a avut şi diviziunea muncei introdusă în

cîmpul științific. După cum din diviziunea muncei economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncei în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice, ori mai bine zis o creștere mare a materialului științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsele lui, produsele nu-l interesează direct prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce i aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru carieră, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncei în organismul științific, făcînd să crească foarte mult bogățiile științifice, produce de altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Care ar fi mersul normal științific ? Ar fi ca datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot cîmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte, din generalizările făcute, generalizări mai universale ș.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupațiunile și ramurile științifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziunile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățămîntul științific. Ca exemplu putem lua învățămîntul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani un copil cu totul nedezvoltat fizicește intră în școală. Aici începe *munca, ori mai bine cazna intelectuală și nemunca corpului.* Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncei și despărțind pe oameni în clase cari muncesc fizicește și

cari nu muncesc, a despărțit cu desăvîrșire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal și e în dauna și a fizicului și a intelectului omului. Din prima zi dar, învățămîntul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La școală copilul începe a învăța pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături și însemnătate nu le pricepe nu numai el, dar nici profesorii și nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învățătură, după ce copilul fraged și-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptacolul unor fapte și date disparate, el intră în liceu. Aici același lucru, opt ani se învață date, fapte, a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După doisprezece ani de acest învățămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexercițiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte și date, după ce știe cu siguranță cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, știe declinațiunile grecești, afluenții Gangelui etc., tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai și tînărul nostru vrea să devie, spre pildă, chimist. Deci adio, Ramses, adio, Xerxes, adio, declinațiuni grecești, denumirile afluenților unui afluent al lui Mississippi și alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-și scape memoria de acest material zăpăcitor, uitîndu-l. Tînărul începe să învețe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, și tînărul nostru îi consacră toată viața. Dacă are o inteligență destul de puternică astfel ca ea să fi putut rezista școalei ucigătoare de inteligență, poate să ajungă un chimist de frunte. Alți tineri ajung specialiști și în alte ramuri științifice. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte; alți chimiști din țară ori din alte țări, asemenea; faptele și descoperirile curg, se grămădesc; o viață de om pentru a le ști toate e scurtă și specialitatea se restrînge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiști în chimia organică și anorganică, pînă ce creșterea faptelor și descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Și astfel, formîndu-se științele în nenumărate specialități vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripțiile asiriane, cutare în literatura indiană ș.a.m.d. Toată viața e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colț al științei, care știință însăși e un colțișor în sistemul

uniților. Dar generalizările! Mai întîi inteligența în această privință e slăbită prin toată educațiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colțișor mic al științei, deci cel mult poate să facă generalizările în acest mic domeniu științific. Dar și aici putința generalizărei e foarte restrînsă. Toate științele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei științi poate să fie contrazisă de faptele altei științi. Savantul modern e dar *„un impuissant"* în această privință. Toate științele sunt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde nu numai toate științele, dar nici măcar cîteva apropiate de știința lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, ***neputincios*** pentru vederi mai largi.

În organismul științific fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul, după cum omul în societatea modernă e o celulă legată de organismul social. Dar după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-și dă o organizație conștientă și rațională, astfel încît soarta omului să fie garantată și asigurată și de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranță și dependență de puterile oarbe sociale, tot așa și în știință e nesiguranța vieței, a faptelor și descoperirilor științifice, pe cît e vorba de generalizarea faptelor și descoperirilor. Un om într-un domeniu științific special, restrîns, produce, și produce mult, dar nu știe ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru știința generală, după cum nu știe nici dacă produsele altor ramuri științifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranță însă trebuie să producă timiditate, nehotărîre, lașitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, cari fabrică fără nici o regulă, fără să știe cît produc alții și cît se va cere în piață, dau producte mai multe decît poate să absoarbă piața, astfel și producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte științifice cari nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, și astfel dau naștere unei supraproducții științifice și crizelor intelectuale. [1] Și după cum condițiunile so-

[1] Analogia între producțiunea-marfă și producțiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele și genialul Balzac, cînd în *L'illustre Gaudissart* a zis: „De la 1830 încoace gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem și o bursă pentru gîndiri" (n.a.).

ciale ale vieţei moderne se ridică în faţa omului modern ca un sfinx misterios, făcîndu-l dependent, fricos, distrugînd simţimîntul siguranţei, mîndriei, statorniciei, distrugînd voinţa; tot astfel colosalul organism anarhic al ştiinţei moderne se ridică ca un mare necunoscut înaintea învăţatului modern, făcîndu-l *dependent* intelectualiceşte, distrugînd siguranţa gîndirei, statornicia intelectuală, făcîndu-l timid, laş intelectualiceşte, mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Precum în organizaţia socială actuală, nu omul stăpîneşte condiţiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpîneşte ştiinţa modernă, ci e stăpînit de ea.* Şi astfel gîndirea, intelectul modern condiţionat prin felul organizaţiei sociale moderne a societăţei şi a învăţămîntului lipsit de forţă, statornicie şi siguranţă intelectuală, nu numai că nu se împotriveşte deducţiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuşi e menit să aibă tendinţa de a face astfel de deducţiuni, astfel de construcţiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deşi depinde de starea afectivă a omului, are însă şi o forţă proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă,* bineînţeles. Un şir întreg de nenorociri pot să influenţeze într-un mod foarte dureros toate simţimîntele unui om. Simţimîntul durerei va influenţa bineînţeles intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simţimîntele omului, va face spre pildă o generalizare că durerea e partea oricărei vieţi. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendinţe şi, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea şi durerea e partea oricărei vieţi. Analizînd viaţa socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către cari e împins omul de temperamentul său. Dar intelectul majorităţei oamenilor de azi, condiţionat de felul organizaţiei sociale, e nestatornic, atîrnător, timid şi ca atare nu numai că nu opune rezistenţă tendinţelor vieţei sociale şi temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuşi are tendinţa să facă construcţiuni speculative şi metafizice pesimiste. Şi iată cum se face cu putinţă ca o inteligenţă mare ca a lui Schopenhauer[1] să facă construcţiuni meta-

[1] Idealul pentru Schopenhauer e dispariţiunea omenirei, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abţinerea de la relaţiunile sexuale. Scapeţii deci sunt cei mai consecvenţi schopenhauerieni (n.a.).

fizice şi filozofice, cari, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeţilor birjari ruşi. Iată cum se face cu putinţă ca această filozofie să găsească ciraci, şi iată *cum se face posibil şi chiar neînlăturabil* tot pesimismul aşa-numit ştiinţific modern. Şi iarăşi iată cum se face cu putinţă ca un Lev Tolstoi să caute toată înţelepciunea omenirei în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existenţa spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învăţaţi să stea împrejurul mesei şi, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei, prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spaţiul articolului, trei factori principali ai vieţei sociale: lupta pentru existenţă, relaţiunile sexuale şi viaţa intelectuală, gîndirea, intelectul, în societatea modernă, şi am văzut că toţi aceşti factori, *condiţionaţi prin felul organizaţiei sociale moderne,* ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, şi cu mai multă siguranţă, putem zice ceea ce am zis şi în articolul trecut: *cauza pesimismului modern în literatură şi viaţă e civilizaţia burgheză, organizaţia socială burgheză modernă.*

•

Am sfîrşit articolul nostru. Pentru a evita unele neînţelegeri, vom adăoga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privinţa pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am mai spus, e greşit a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprinză pe toţi oamenii.

Aceleaşi condiţiuni sociale cari provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existenţă, care creează o mare majoritate de învinşi, creează şi o mică minoritate de învingători. Între aceşti învingători vor fi unii înclinaţi spre optimism. Mizeriile şi durerile altora ajung tocmai izvorul bogăţiei şi veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumei, ei nu le văd, nu vor să le vază, le neagă ori cred că durerea altora e tot aşa de fatală ca şi veselia şi fericirea lor. Aceşti *juissori,* această burtă-verzime modernă, mulţămită şi ghiftuită, nu vede înaintea ei decît

propria-i îndestulare, plăcere și fericire. Pentru acești juissori de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite, pentru că ei trăiesc bine, ei sunt fericiți. Acești optimiști sunt asemenea un produs al societăței moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sunt mai simpatici decît acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce pe de o parte anomaliile cari o descompun, pe de altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni cari reprezintă interesele societăței viitoare, cari pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirei viitoare. Aceștia sunt asemenea optimiști. James Sully deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști: „În sfîrșit mișcările sociale și politice ale epocei noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurei sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinei existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimei de scrieri, care pledează pentru o organizare nouă a relațiunilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sunt de acord în privința posibilităței fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru" (James Sully, pag. 69—70).

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar decît pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mizeriile vieței de azi. Aceste dureri și suferinți imense găsesc un răsunet dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sunt convinși că înseși aceste dureri și suferinți duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi pentru ei nu sunt durerile agoniei, ci durerile facerei (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii

ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumei ce răsună adînc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferinți ale oamenilor nu numai că nu i descurajează, dar cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societăței actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.

DECĂDEREA LITERATUREI CONTIMPORANE

În timpul nostru se aud plîngeri necontenite că literatura decade, că literatura contimporană nu mai are genii sau cel puțin talente puternice, care ar putea să fie comparate cu genialii reprezentanți ai literaturilor trecute. Aserțiunea despre decăderea literaturei contimporane, din punctul de vedere al geniului artistic, e cam exagerată și nu-i nici măcar originală, căci în toate timpurile s-au găsit oameni cari au socotit literatura ce le era contimporană inferioară față de literatura mai veche. Una din pricinile de căpetenie care fac pe oamenii unei anumite epoce literare să fie nedrepți față cu literatura contimporană, comparînd-o cu cele trecute și cu aceea ce urmează după dînșii, e următoarea : literatura trecutului s-a dezvoltat într-un lung șir de secole, și cîteodată epocele de înflorire artistică sunt separate de sutimi de ani, însă hulitorii literaturei contimporane uită faptul acesta și vorbesc de trecutul literaturei ca și cum acest trecut ar fi dintr-o bucată, ca și cum Homer, Dante, Shakespeare, Goethe etc. ar fi dintr-aceeași epocă artistică care se cheamă trecutul ! Dar, cu toate exagerările, e incontestabil că literatura contimporană în țările cele mai civilizate, cum e Franța, Englitera și Germania, se află în decădere nu numai în comparație cu un trecut mai mult sau mai puțin vag, dar chiar în comparație cu epoca imediat precedentă din secolul nostru. Astfel, în Englitera avem cîțiva poeți de un talent incontestabil ca Swinburne, Gabriel Rosetti, Morris, dar acești poeți nu pot fi de loc comparați cu genialii lor predecesori tot din secolul acesta, ca Shelley, Keats,

Byron etc. În proză şi în romane, scriitorii contimporani ai Engliterei nu pot să fie de loc comparaţi cu genialii lor predecesori ca Dickens, Thackeray, George Eliot etc.

E adevărat însă că în Franţa sunt cîţiva romanţişti de mare talent ca Daudet, Zola, Goncourt, Maupassant etc., dintre cari cei dintîi pot să fie socotiţi ca făcînd parte din epoca imediat precedentă ; însă Franţa contimporană e foarte săracă în poeţi. Faţă cu Hugo, Musset şi Lamartine, poezia franceză contimporană, şcoala aşa numită decadentă, este o adevărată caricatură. Dar ţara în care bîntuie mai tare seceta artistică este Germania, acea Germanie care a avut în partea întîia a secolului nostru una din cele mai puternice epoce de înflorire artistică ce s-au aflat vreodată la un popor, producînd pe Goethe, Schiller, Heine, Lenau, poeţi de mare talent. Acestora au urmat poeţi de mare talent ca Herwegh, Bodenstedt, romanţişti ca Auerbach, Spielhagen, dar cari nu se pot socoti ca scriitori contimporani, ci tot din epoca precedentă. În timpul de faţă, seceta literară e aşa de mare, încît patria lui Goethe şi a lui Heine e nevoită să-şi trăiască viaţa literară şi artistică citind traducerile ce se fac din puternica literatură rusească şi scandinavă. Care este dar cauza acestei incontestabile inferiorităţi, ca să nu zicem decăderi, a literaturei contimporane a occidentului european faţă chiar cu epoca imediat precedentă ? Ar trebui să lărgim peste măsură acest articol, dacă am voi să discutăm toate explicaţiile greşite care se dau de unii şi de alţii acestui fenomen.

Deci ne vom ocupa aicea numai de acea cauză care ni se pare a fi cea mai principală în această decădere literară, şi iat-o : epoca, vremea în care trăim noi, este absorbită de frămîntarea marilor chestii sociale, iar epoca ce se apropie trebuie să le dezlege. Cu o iuţeală nemaipomenită, cu toţii mergem către transformarea socială, către o altă societate, cu totul deosebită de aceea în care trăim noi.

Un zgomot surd dar formidabil, care pe zi ce merge devine tot mai limpede, ne prevesteşte furtuni mari, schimbări radicale, care ar mătura o întreagă întocmire socială pentru a o înlocui cu alta. O astfel de epocă trecătoare nu poate să fie avantajoasă unei înfloriri literare. Forţele cele mai inteligente ale celor ce citesc, precum şi forţele cele mai talentoase ale ace-

lor cari ar putea să creeze, sunt atrase cu totul în altă parte. sunt atrase acolo unde se joacă un joc enorm — întregul viitor al omenirei. Iată dar una din pricinele de căpetenie care fac ca epoca noastră să nu fie prielnică unei puternice dezvoltări literare. Cînd însă epoca noastră de tranziție va lua sfîrșit, cînd vor trece toate luptele crîncene ce se ivesc acum pe orizont, cînd o altă societate va înlocui pe cea de astăzi, acea epocă fericită va produce atunci o literatură și o artă așa de înflorită cum nu i-a fost dat pînă acum nici unei epoci să aibă.

ASUPRA MIŞCĂRII LITERARE ŞI ŞTIINŢIFICE

Seceta literară şi ştiinţifică, sărăcia mişcării noastre literare contemporane e în afară de orice îndoială şi, desigur, puţini se vor găsi cari să nege acest fapt, pe cît de trist pe atît de adevărat.

Nu-i vorbă, în privinţa mişcării ştiinţifice propriu-zise se vor găsi unii cari nu ne vor da dreptate.

Numărul şcolilor şi al şcolarilor creşte necontenit, universităţile noastre se îmbunătăţesc foarte mult, o mulţime de tineri ne vin din străinătate înarmaţi cu toată ştiinţa europeană ; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei mişcări ştiinţifice la noi ?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi aşa vor avea o mare doză de dreptate. Că instrucţia se întinde la noi — cam încet, nu e vorbă, dar totuşi se întinde — nu mai încape discuţie ; că universităţile noastre se îmbunătăţesc foarte mult e poate mai puţin sigur, admitem însă şi asta ; dar de aci şi pînă la o mişcare ştiinţifică în adevăratul înţeles al cuvîntului mai e un pas şi un pas foarte important. Pentru ca aceea ce deosebeşte mai ales o mişcare ştiinţifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dezinteresată pentru ştiinţă, atît din partea celor cari o predau, cît şi din partea celor cari o învaţă.

Cînd tinerimea cultă venea entuziasmată din toate colţurile Germaniei pentru a asculta pe marii ei dascăli Fichte ori Hegel, era desigur o frumoasă mişcare ştiinţifică. Dorul de lumină şi de adevăr însufleţea această tinerime ; dorul

de a răspîndi lumina și adevărul însuflețea pe marii ei învățați.

Cînd bătrînul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învățătură într-o casă veche prin crăpăturile căreia șuiera vîntul de iarnă, ghemuiți de frig și el și cei ce-l ascultau, dar pătrunși cu toții de același dor de adevăr și de lumină pentru ei și pentru neamul lor — era un început de mișcare culturală. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era începutul unei adevărate mișcări literare și științifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor își dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit — și aceasta cînd nu poate să se eschiveze. Cei ce învață, învață iarăși pentru că n-au încotro : trebuie să-și facă o carieră, să ia o fată cu zestre și pentru asta trebuie diplomă.

O dată diploma luată, diplomatul azvîrle cărțile în foc, uită ceea ce a învățat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, cînd dascălul dă învățătură numai pentru leafă, cînd elevii nu învață decît pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învață de loc — e greu de vorbit de o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvîntului, oricît s-ar fi întins învățătura *ca meserie*. Științei noastre de azi îi lipsește o dezinteresată iubire de știință, năzuințe înalte și entuziasm științific pentru a deveni o adevărată mișcare științifică.

Dar dacă despre sărăcia mișcării noastre științifice mai poate fi îndoială, în privința secetei literare suntem cu toții de acord.

Scriitori de valoare avem puțini, și acei puțini scriu așa de rar, iar aceste scrieri rare sunt primite de public cu atîta indiferență ! Și astfel, amîndoi factorii unei mișcări literare și științifice ne lipsesc deopotrivă : literații și producțiunile literare, de o parte, și un public către care s-ar adresa aceste producțiuni, de altă parte.

Care și unde e pricina acestui fenomen întristător ?

Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noștri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii, ori — parafrazînd o spirituală expresie a lui Caragiale — o națiune fără literatură va să zică că nu o are !

Alţii, mai pricepuţi şi cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnaţii în indiferenţa publicului. De cîte ori n-am auzit pe puţinii noştri scriitori de talent zicînd: „Să scrii, să lucrezi, să-ţi istoveşti toate forţele sufleteşti? Dar pentru cine? Dar pentru ce?"

...dacă, după nopţi de trudă,
Migălind vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ţi legi în stihuri vro durere sau vrun vis,
Nu-ţi întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris...

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale şi estetice nu-i rămîne nici vreme, nici bunăvoinţă şi nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru face să se vorbească de ea două-trei zile, şi asta încă e mult şi numai dacă reporterii de gazete, transformaţi în critici artistici, vor binevoi să spuie cîteva vorbe în gazetele respective.

Îndemnul moral lipseşte dar. Dar îndemnul material? Nici atîta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicul de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămîne nevîndută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii şi pentru ce!"

Astfel zic scriitorii noştri de talent şi desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai: aceste căinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare şi intelectuale.

Indiferenţa publicului? Dar de ce publicul e azi aşa de indiferent pentru producţiunile artistice, cînd cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes aşa de mare pentru Alecsandri şi alţii? Cu explicaţiile date însemnează a te învîrti într-un cerc viţios: publicul nu citeşte pentru că nu se produce şi nu se produce pentru că nu se citeşte.

O mişcare literară ori ştiinţifică cuprinde deopotrivă pe amîndoi factorii ori — în termeni economici — cuprinde deopotrivă şi pe producătorii literari şi pe consumatori. O societate produce şi scriitori şi cetitori, cari influenţează unii asupra altora şi, împreună, formează ceea ce numim mişcare literară ori mişcare ştiinţifică.

Că o mişcare literară fără literaţi e un nonsens pricepe oricine; dar că o mişcare literară fără cetitori e iarăşi o im-

posibilitate, pentru unii nu-i tot așa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoce, nu însă și publicul cetitor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că publicul e tot așa de important ca și scriitorii.

În acest dublu sens înțelegem mișcarea literară și științifică și în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală de azi.

•

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, precum și cauzele înfloririi ori decadenței literare.

Să aruncăm, deci, o scurtă privire asupra vieții noastre sociale de acum patruzeci ori cincizeci de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieții europene. O întreagă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feodalismul european, a căzut și a fost înlocuită cu o altă întocmire, numită în mod obișnuit întocmirea burgheză, democrată ; formele politico-sociale feodale iobăgiste au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială, săvîrșită de aceia pe cari de obicei îi numim „generația de la 48", e asemănătoare în multe privințe cu transformarea operată și în Franța la 1789—1793 de burghezimea revoluționară de atunci. Zicem „asemănătoare în multe privințe" și nu de tot, pentru că sunt și deosebiri însemnate provocate de diferența între felul dezvoltării istorice a țării noastre și a Occidentului european.

Asupra unora din aceste esențiale deosebiri vom insista chiar aici, cît va fi nevoie pentru țelul acestui articol.

Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privințe deosebită de cea europeană, ci și lupta generației de la 1848 era în multe privințe deosebită de lupta revoluționarilor burgheji din occidentul Europei. În unele privințe, această luptă era mult mai ușoară, în altele mai grea. Esențială deosebire e și următoarea : pe cînd burghezimea revoluționară europeană se lupta pentru doborîrea unei întocmiri sociale și înlocuirea ei prin alta, la noi, generația de la 48 ducea, afară

de aceasta, şi o luptă pentru redeşteptarea şi liberarea naţională.

Aşadar, generaţia de la 48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate: transformarea unei întregi întocmiri sociale şi redeşteptarea naţională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mişcare intelectuală. Ce să mai zicem cînd ele amîndouă devin idealul, scopul generaţiei de la 1848! Mai ales deşteptarea naţională a fost totdeauna un puternic factor al unei mişcări literare — fapt care, de altmintrelea, e uşor de explicat. Mai întîi, e însufleţirea dacă nu a naţiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte şi simţitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoţional al unei însemnate părţi din naţiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O mulţime de oameni sunt însufleţiţi de acelaşi ideal, au aceeaşi mare dorinţă, forţele lor sufleteşti lucrează în aceeaşi direcţie şi de aceea e la ei o cerinţă sufletească de a comunica unul cu altul, de a-şi spune dorinţele, de a-şi manifesta simţirile, emoţiunile, speranţele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare şi comunicare emoţională între oameni e cuvîntul sfînt şi inspirat al poeziei.

Afară de aceasta, literatura are de multe ori o mare importanţă utilitară, politică. De multe ori un popor ce se redeşteaptă trebuie să arate că există şi că are dreptul la existenţă, şi una din cele mai bune dovezi e şi literatura lui şi mai ales literatura populară. Şi de aceea iarăşi în timpul redeşteptării naţionale există o tendinţă de a se întoarce către izvoarele vii şi sănătoase ale poeziei populare. Aşa a fost la alţii: în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia, aşa a fost şi la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică numită epoca de la 1848, n-avem decît să pomenim pe aceia cari au scris atunci, pe poeţii epocei. Heliade Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toţi capii mişcării revoluţionare democrato-burgheze şi naţionale sunt poeţi. Aceia cari nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu şi alţii creează proza română. Alecsandri descopere creaţiunea

marelui nostru poet anonim, ţărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranţă în viitor, chiar în acele creaţiuni care deplîngeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvînt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.

Pentru fruntaşii mişcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere: era un instrument de luptă, era o armă puternică de deşteptare, o armă politică şi morală totdeodată. Şi această literatură se adresa unui public cetitor care gîndea, ca- şi scriitorii lui, care avea aceleaşi năzuinţe, acelaşi dor. Cuvintele calde ale poeţilor găseau răsunet în inima caldă a publicului, era o armonie completă între aceşti doi factori necesari pentru producerea unei mişcări literare, şi iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mişcare literară în adevăratul sens al cuvîntului, o mişcare puternică şi rodnică.

Această mişcare îndeplineşte toate condiţiunile ce se cer unei adevărate mişcări literare; ea a izvorît din nevoile vieţii sociale de atunci şi, la rîndul ei, a influenţat această viaţă; ea a avut amîndoi factorii necesari şi în armonie între ei — publicul cititor şi literaţii.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrîns şi aceasta scade, bineînţeles, din însemnătatea ei, dar însemnătatea numerică a publicului cetitor, dacă e un factor important nu e însă un factor unic şi exclusiv. Erau aşa de puţini cetăţenii liberi ai Atenei, şi Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri şi mişcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea!

Aşadar, mişcarea literară şi intelectuală a generaţiunii de la 1848 a fost o mişcare adevărată în toată puterea cuvîntului. Dar ea n-a putut să trăiască mult mai multă vreme decît au dăinuit cauzele sociale cari i-au dat naştere, cari i-au dat puterea şi vlaga.

•

Generaţia de la 1848 a avut fericirea, aşa de rară în istoria omenirii, de a-şi vedea visul realizat şi încă realizat mai în totalitatea lui.

Întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după Unirea Principatelor, România ajunge o națiune de sine stătătoare.

O dată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi și occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus și pe care am arătat-o în articolul meu despre Caragiale. În Europa occidentală, transformarea burgheză a societății a fost făcută de însăși burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feodalismul și și-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mișcării ei triumfătoare. La noi însă, doborîrea iobăgiei, a feodalismului nostru național, n-a fost făcută atîta de burghezime, care era puțin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceștia, bazați pe mica burghezime, pe meseriași, dar mai ales ajutați de un fapt absolut hotărîtor, și anume că întocmirea burgheză era pe atunci triumfătoare în statele puternice și civilizate, au introdus aceeași întocmire și la noi.

Așadar, am căpătat instituțiile burgheze, fără să avem o burghezime puternică ; instituțiile burgheze, însă, fără burghezime stăteau fără bază, atîrnau, cum am zice, în aer.

Pentru ca instituțiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, cerință ușurată foarte mult prin instituțiile nouă introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se știe, consistă în primul rînd în avere, și de aceea lozinca era dată de însuși momentul istoric : *„enrichissez-vous !“*

Se înțelege, tînăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogățire.

Cum s-a făcut și se face îmbogățirea asta nu ne privește. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale, numai atîta întrucît ne sunt necesare pentru explicarea mișcării noastre intelectuale și literare.

Dacă pentru a da un conținut real noei întocmiri sociale, se cerea, de o parte, o burghezime puternică, de altă parte se cereau și o mulțime de instituții politice, juridice, financiare, precum și oamenii cari să conducă aceste instituții. Se

cer prefecţi, subprefecţi, judecători, avocaţi, directori, subdirectori, deputaţi, senatori etc., etc. [1]

Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culţi din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor cari aparţineau şi aparţin generaţiei de la 1848, au început să organizeze statul modern — şi astfel s-a creat o ocupaţie care a luat proporţii mari în ţară la noi : *politica* şi o ocupaţie ale cărei proporţii sunt curat îngrijitoare : *politicianismul*.

De altfel, aceste două îndeletniciri, politica şi politicianismul pe de o parte, şi îmbogăţirea pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună. Bineînţeles, însă, crearea unei burghezimi puternice şi a unor instituţiuni corespunzătoare nu se săvîrşeşte nici într-un an, nici în doi ; e un proces care durează mult şi care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.

Dar ce s-a făcut în timpul desfăşurării acestui proces cu mişcarea noastră literară începută sub nişte auspicii aşa de frumoase ? Această mişcare decădea, decădea mereu. Şi cauza acestei decăderi e lesne de găsit.

Literatura pe care am numit-o a ideologilor burghezi şi-a avut obîrşia în năzuinţele naţionale şi în năzuinţa de a crea o societate burgheză, năzuinţe cari, şi una şi alta, s-au realizat. Ce avea dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe ori foarte puţin curată a vieţii nouă practice ?

Şi afară de aceasta, clasele cari ar fi putut da viaţă şi consistenţă mişcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai serioase, apoi desigur mai mănoase. De altmintrelea, aceea ce a distrus această mişcare literară nu-i atîta absorbirea prin ocupaţii, cît felul ocupaţiei. Sunt puţine ocupaţii şi preocupaţii omeneşti cari să se-mpace aşa de puţin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, ca ocupaţia şi preocupaţia de a face bani, ca alergarea după îmbogăţire. Munca fizică, munca cîmpului, spre pildă — dacă nu e exce-

[1] Pentru toate aceste funcţii sociale se cere o anumită cultură ştiinţifică. Deci viaţa socială modernă cerea întinderea ştiinţei, ea cerea oameni cu oarecare cultură ştiinţifică şi oameni cu avere. De aceea s-au creat şi unii şi alţii. Împreună însă cu oamenii de ştiinţă, cu profesiile libere, s-a creat un fatal proletariat intelectual, care — precum vom vedea — e menit să joace un rol hotărîtor în mişcarea noastră literară şi intelectuală (n.a.).

siva, dacă nu e făcută în condițiuni distrugătoare — poate să se împace cu crearea poetică și să producă o admirabilă poezie, cum a produs-o și țărănimea noastră. Lupta, războiul, care pare a fi o-ndeletnicire așa de puțin priincioasă pentru dezvoltarea poeziei, a produs însă o întreagă și imensă literatură, numită epopee — pe cînd negoțul și îmbogățirea i-au fost fatale. Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsurat, de poema tejghelei, a contuarului? Cel mult doar de epopeea contractelor agricole!

Înavuțirea burgheză poate dezvolta alte facultăți omenești: prevedere, inteligență, energie; pentru poezie însă ea e moartea. Pentru un negustor, pentru un arendaș îmbogățit un poet, un artist e un trîndav, un parazit, iar literatura o distracție stricătoare de moravuri. Pentru un burghez îmbogățit, dar mai cult, literatura e o distracție, cînd n-ai ceva mai bun de făcut.

Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista. Se înțelege, mișcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată: mișcările intelectuale nici nu se încep nici nu se sfîrșesc într-un singur moment.

S-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerției, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste ce, între altele, a însuflețit generația de la 1848, că transformarea socială și renașterea națională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privințile: politice, economice, artistice.

Cîte puțin, cîntăreții au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni și au început să amuțească. Singur Alecsandri a urmat a crea cînd nu-l mai ascultau, dar a sfîrșit prin a-și strămuta muza la romani, spre a cînta pe Horațiu și pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conștient ori inconștient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

*

Întocmirea nouă a vieții sociale introduse la noi a revoluționat relațiile sociale, a produs forme și fenomene sociale deosebite de cele vechi și deci a dat naștere la noi idei, simțiri, idealuri, revolte sufletești, care toate își au rădăcina în noua viață socială.

Toate aceste manifestări sufletești cer o formă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară,

își cer poeții lor. Și această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alți artiști, cu alte forme poetice.
La această nouă manifestare literară trecem acum.

*

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democrată și cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri. Într-o privință însă mai toți judecătorii vor fi de acord și anume că multe bunătăți, dar multe rele a adus ea societății.
Această epocă burgheză a lățit cultura, a ridicat colosal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogății enorme, a pus în comunicație ușoară nu numai pe oamenii aceluiași continent, ci și pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot așa de evidente: ea a proletarizat pe micii cultivatori de pămînt, a proletarizat pe meseriași, cari n-au fost în stare să susție concurența cu industriașii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesiguranță a vieții materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoismul, lăcomia etc.
Noi nu judecăm aci epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar repet, aci n-o judecăm ci numai constatăm faptele.
Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea *grosso modo* același rezultat, cu aceeași siguranță cu care anumite cauze *trebuie* să producă un efect anumit.
Întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea și a dat aceleași efecte ca și în Europa, cu acea deosebire mare și defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice și mai înainte decît cele bune.
Proletarizarea maselor în occidentul Europei, inegalitatea economică, creșterea nesiguranței vieții, luxul enervant și conrupător și toate celelalte efecte rele ale civilizației burgheze, s-au săvîrșit acolo sub fluieratul ieșit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizații strălucitoare, unei culturi economice și științifice orbitoare. La noi însă s-au întîmplat numai toate relele, iar cultura mare economică și științifică, strălucita civilizație europeană se lasă așteptată și acuma. Ce să mai zicem dar de început!

Ei bine, noua stare socială creată în țara asta trebuia necesar să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această manifestare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele triumfătoare în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful acestor clase. Ea ar fi liniștită, senină, plină de idealizarea noei stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de plăceri neturburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanțul plăcerilor celor ce benchetuiesc la ospățul vieții. Bineînțeles, nu vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent: valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creațiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artistului. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică, și desigur acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare literară produsă de clasele triumfătoare. În schimb, produsă de clasele nedreptățite, manifestarea literară trebuie să fie plină de neliniște, de durere, de revoltă.

Am văzut însă că clasele triumfătoare, prea ocupate cu alte treburi, nu puteau da o manifestare literară; rămînea, deci, posibilă numai manifestarea literară a claselor nedreptățite.

Din aceste clase, însă, e evident că nici cea țărănească, nici a meseriașilor nu putea produce această manifestare: le lipsea cultura trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor vechi, fosta clasă privilegiată, care în mod fatal trebuia să decadă în noua stare de lucruri, și clasa proletariatului intelectual.[1] Clasa boierească, însă, era o clasă

[1] Clasificările în general și în special cele sociale sunt foarte puțin hotărîtoare, iar publicul le face și mai confuze în vorbirea-i de toate zilele. Așa e cuvîntul *proletar* și *clasă proletară*. După înțelesul ce i se dă de obicei s-ar părea că *proletar* e sinonim cu *sărac*.

Ei bine, înțelesul acesta e fals. De pildă: un bătăuș care nu trăiește decît din „operațiunile electorale" e tot așa de puțin proletar ca și un negustor, oricît ar fi de sărac.

Prin *proletar* în sensul științific al cuvîntului, se înțelege un om care n-are pentru agonisirea vieții decît un singur mijloc: munca lui, pe care o vinde capitalului. Și astfel proletarii se-mpart în două categorii: *proletarii manuali*, cari își agonisesc traiul prin munca manuală, și *proletarii intelectuali* sau *proletarii culți*, cari trăiesc din munca intelectuală.

bătrînă, istovită, iar elementele ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua organizaţie, acceptînd-o şi făcîndu-se cei mai puternici stîlpi ai ei.

Iată-ne, dar, cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare literară pentru această epocă: clasa proletariatului intelectual. În adevăr, această clasă a produs şi încă o producţiune adeseori de mult talent, care întrece chiar ca valoare artistică pe premergătoarea ei.

Cum e această manifestare literară, care-i sunt trăsăturile caracteristice în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor sociale, gîndirilor şi ideilor filozofice?

Un om perspicace, care ar fi studiat literatura feluritelor epoci în legătură cu mediul social, uşor ar fi putut prezice, nu numai că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura epocei noastre, dar, mai ales, după caracterul clasei, ar fi putut prevedea în linii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.

Mai întîi, dintre toţi nedreptăţiţii, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizaţie nervoasă mai impresionabilă şi deci mai simţitoare, aşa că el poate simţi toate durerile mai adînc şi le poate exprima prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decît proletarul manual; dar fiind sărac, el are cerinţe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o civilizaţie luxoasă, şi neputinţa de a le realiza trebuie negreşit să-l amărască, să provoace în el o revoltă sufletească. Această revoltă e mult

---

În acest sens, muncitorii din fabrici sunt proletari ca şi doctorii, inginerii, profesorii, ziariştii ş. c. l. Cei dintîi sunt însă manuali, cei din urmă intelectuali.

Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel şi proletarii manuali, dar mai ales cei intelectuali, au şi ei aristocraţimea lor, care în straturile superioare — economiceşte vorbind — se atinge cu clasele privilegiate.

A doua cauză a confuziei e faptul că clasele sociale nefiind mărginite cum sunt clasele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sunt posibile.

De aceea ţinem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înţelegem noi prin proletari. Iar cînd vorbim de proletariatul intelectual care a creat o manifestare literară nu înţelegem pe cei cari au trecut în alte clase, nici aristocraţimea proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înţelegem, de asemenea, şi pe cei ce se pregătesc, sau mai bine sunt pregătiţi de împrejurări fatale, să ajungă proletari intelectuali. Astfel este o mare parte a studenţimei (n.a.).

mai temperată în clasele țărănești muncitoare dar incultc, prin faptul convingerii moștenite că „așa a fost de cînd lumea, boieri și mojici" și prin simțul inferiorității culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual: ca clasă, e ieșit din aceeași clasă burgheză, ca cultură și ca talent, o întrece; și cu toate acestea îi e cu totul inferior ca poziție socială. În iubire va fi nenorocit, căci veșnic cei bogați vor fi preferați; pentru aceștia e luxul, pentru aceștia onorurile sociale. Cîți nătărăi, cîți imbecili trec înaintea proletarului intelectual, numai prin faptul unei averi mari, moștenite! Sărăcia asta, pozițiunea inferioară în societate, nesiguranța zilei de mîine, atîtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea și multe altele le va simți adînc și dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, și dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă și de durere se vor preface în vers, în manifestare poetico-literară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții? Se va mărgini ea oare la plîngerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc, sau, plîngîndu-și durerile, poetul se va revolta contra cauzelor și va tinde a le înlătura?

Aceasta va atîrna de temperamentul poetului.

Mai e o întrebare importantă: se va mărgini oare poetul să-și exprime propriile dureri, fără a se ocupa și de durerile altora? În general, nu, deși exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea ca și bucuria e un simțimînt social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către cari se adresează, iar simțimintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalți trebuie să găsească și ele răsunet în sufletul poetului care-și plînge propriile lui dureri. Astfel poezia decepțiunii, durerii, revoltei, generalizîndu-se, ori mai bine zis socializîndu-se, se naște o literatură care exprimă durerea socială.

Se înțelege că, în primul rînd, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de față proletarii intelectuali — și în al doilea rînd clasele cari sufăr de aceleași urmări ale

vieţii sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întîi ţărănimea. Cel puţin pentru unii poeţi, clasa boierească, foştii noştri feudali vor fi şi ei un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în ţara noastră, e menită, după introducerea instituţiunilor noi să piară ca clasă boierească şi să fie înlocuită cu o clasă mai tînără şi mai energică, clasa burgheză. Căci oricare ar fi păcatele istorice ale acestei clase, strîmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decît analizează. Şi această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Cînd noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuşi această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deşi aceste două cuvinte, viitor şi trecut, par a nu se împăca de loc. Dar oricît de straniu ar părea acest fapt, el este uşor de explicat. Am văzut în adevăr că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri ; întrucît deci în noua manifestare literară se va găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea trecutului etc., într-atîta această manifestare poate să conţie un element reacţionar.

De altfel, chiar simpatia adîncă pentru clasa ţărănească putea introduce un asemenea element în tendinţele sociale ale noilor producţiuni literare. Şi iată cum : oricît de rea ar fi o viaţă socială, ea trebuie să aibă şi unele părţi bune. O viaţă socială absolut rea este cu neputinţă, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înţelege că în viaţa ţăranului din vremea iobăgiei, în relaţiile lui economice şi patriarhale cu boierii, ca şi în viaţa-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieţii ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieţii ţărăneşti trebuia să impresioneze pe poeţi, cari simţeau adînc suferinţele ţărănimei. *Suferinţele trecute se uită, nu impresionează aşa de viu, pe cînd cele actuale sunt mult mai adînci.*

Afară de asta, poeţii care plîng durerile ţărănimii aparţin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei ţărăneşti. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor şi a iobăgiei ; de aceea e foarte natural iarăşi ca unui poet care aparţine altei clase,

oricît de sinceră iubire și compătimire ar avea pentru țărani, să-i apară cu totul în umbră suferințele trecute și să vadă în lumină numai bunătățile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeți pentru clasa boierească decadentă și chiar iubirea lor pentru țărani trebuia să nască, cel puțin la unii, idealizarea vieței voievozilor, idealizarea feodalismului nostru — un fel de democratism reacționar, ca să întrebuințăm niște termeni mai cunoscuți.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza și priceperea noei stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, cari sunt în adevăr nenorocite, ci și în părțile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeții mai mult simt decît analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizîndu-se, se preface pînă la însușirea durerii clasei lui întregi și a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se oprește nici aci, ea se întinde mai departe. cuprinzînd pe toți nenorociții, pe toți semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde și mai departe. Sunt viețuitoare care sufăr și ale căror suferințe sunt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Și astfel, prin analogie cu suferințele omenești, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existența toată. Universul astfel simțit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuși un prilej pentru durere.

De aici, firește, trebuie să urmeze blestemarea existenței, dorul de a o nimici — *Nirvana!*

Dar chiar și în acest ultim și culminant punct al pesimismului, sentimentul de revoltă nu se pierde. *Căci ce este propovăduirea neexistenței dacă nu o revoltă împotriva fatalității ei?* De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este și expresia din urmă a pasivității revoltei.

Și astfel. un om cult și pătrunzător, care știe că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strîns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în țara românească, ar fi putut prezice *caracterul* curentului literar ce trebuia să se manifesteze.

Dar, ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul

dezvoltării proletariatului intelectual și că cel dintîi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.



E clar, sper, acuma, de ce Eminescu a avut, are și va avea încă multă vreme o mare influență asupra vieții literare. El a exprimat gîndirile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creațiunea lui Eminescu își are rădăcinile în viață, ea reprezintă în parte această viață și de aceea și înrîurirea ei e așa de mare. Afară de asta, creațiunea lui Eminescu era profetică, pentru că ea s-a arătat într-o vreme cînd toate nemulțumirile și toate revoltele de cari vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci cînd ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistență.

Nu-i mai puțin adevărat însă că marea-i influență e datorită în mare parte și formei nepieritoare și cu totul nouă a creațiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datorește. Pentru a exprima atîtea idei, atîtea gîndiri nouă, lui Eminescu îi trebuia și o formă nouă, și a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent, a creat această formă atît de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că un alt factor care a contribuit mult la influența lui Eminescu este mulțimea genurilor atinse de el. Deși ca volum atît de mică, opera lui conține germeni pentru o dezvoltare literară în toate direcțiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atît de multiple ale curentului literar, el nu putea să nu păcătuiască împotriva logicei. Pentru că dacă prin inconsecvența proprie și prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om, un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal și unul social, pe de altă parte ținta către viitor și idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Și totuși, în creațiunea lui Eminescu se găsesc amîndouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocînd unele părți din *satire* și o mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot — și credem că cu mai multă dreptate —

aclama ca al lor, pentru admirabilu-i poem *Împărat și proletar*, pentru *Viața* și pentru însuși spiritul creațiunii lui.

Dar această nehotărîre, care își găsește explicația în nehotarîrea, în confuziunea vieții sociale de atunci și care e supărătoare în multe privințe, are pentru Eminescu și un mare avantaj : ea face să fie cu putință ca mai multe curente literare deosebite și uneori contrarii să-și tragă originea de la el, în tot cazul să fie influențate de el.

Dar Eminescu n-a fost singurul care a întrupat acest curent. El a fost numai cel dintîi și cel mai viguros talent. Alături de el, însă, independenți ori sub influența lui, au scris și alții. Și scrierile lor au într-un fel ori într-altul același caracter izvorît din viața socială modernă, ceea ce arată și mai bine dreptatea asertiunilor noastre.

Dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieții sociale stabilite după epoca de tranziție 1848—1855, atunci Eminescu ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăși, nici discipoli. În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter.

Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelora cari au scris în același timp cu Eminescu și după el. Va fi de ajuns să cităm pe cîțiva dintre cei mai de talent și vom vedea cît se apropie între dînșii, prin spiritul de revoltă contra actualei vieți sociale, ca să nu luăm decît această trăsură caracteristică. Vom face aceasta pe scurt.

Despre revolta lui Eminescu împotriva venalității, a speculei, a vînătoarii banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare și dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă dată.

În admirabila-i *Doină,* Eminescu deplînge decăderea și sărăcia țăranului „sărac în țară săracă“, provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină :

Și cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară pasările toate
De neagra străinătate...

Ca o urmare parcă la aceste admirabile versuri, Delavrancea scrie frumoasa-i nuvelă *Odinioară,* în care arată

decăderea micilor negustori de grîne din mahalalele bucureștene, ruinați de același drum-de-fier. Ca un refren monoton și trist, nuvela se începe și sfîrșește cu această frază :

„...Pe aceeași streaje să intri, pe aceeași cărare să te strecori și să nu mai vezi mîndrețea d-odinioară...

Și p-aceeași streaje am intrat, p-aceeași cărare m-am strecurat și n-am mai văzut mîndrețea d-odinioară..."

În mai multe nuvele, pînă și în frumoasa-i fantezie *Fanta-Cella*, Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraș, care înfățișează întocmirea nouă și noua exploatare, cu omul satului — în *Fanta-Cella* cu omul mării — biruit de cel dintîi și va deplînge tot ca Eminescu pe omul satului.

Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu, își exprimă altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, satirizînd-o în mod sîngeros în admirabilele-i comedii.

Ronetti-Roman scrie o poemă decepționistă, *Radu*, în aceeași vreme cu Eminescu și independent de influența acestuia.

Vlahuță, în minunata-i satiră *Liniște*, își arată toată revolta sufletească contra pozițiunii mizerabile ce se creează în societatea modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atîta întristare, descurajare, aproape disperare condensată, dar reținută și moderată numai prin blîndețea-i sufletească. Iar atunci cînd versu-i atinge viața țărănimii, el scrie admirabila-i *Doină*, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a poporului nostru, precum și compătimirea dureroasă a poetului pentru țărănime :

Nu-i plînsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru întreg își cîntă
Durerile de care moare !

Am putea cita astfel mai tot ce se tipărește acum și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și de revoltă.

•

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mișcare literară ?

La această întrebare vom fi nevoiţi să răspundem : nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cetitor.

Afirmarea aceasta ar putea să pară o contrazicere a celor zise mai sus, de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar presupune existenţa unei clase ori a unor clase ale căror dureri, bucurii, speranţe, revolte le exprimă artiştii.

Şi cu toate acestea nu-i nici o contrazicere.

Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezintate de această manifestare literară, ţărănimea de pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaşte. Ele puteau să inspire o manifestare literară, dar nu să formeze o mişcare literară şi intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrîurire, a fost aproape necunoscut şi numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaşti, imitatori, a făcut şcoală.

Se înţelege că nici acuma noi n-avem încă o mişcare literară propriu-zisă, care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cetitor, acum asistăm la naşterea acestei mişcări literare.

Dar oare sunt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cetitor la noi ?

Mai întîi e tînăra burghezime cultă. Dacă pentru părinţii preocupaţi prea mult cu strîngerea de averi, literatura e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fii însă, cari au gustat din literatura europeană, literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puţin o petrecere mai aleasă. De aici urmează, ca o întregire a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică mişcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu şi în timpul înfloririi.

Sunt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbaţii sunt ocupaţi cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Şi pe cînd unele-şi petrec vremea în ocupaţii mai puţin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înţelege că genul cetitului depinde de cultura şi de acele curente literare ce se vor afirma în ţară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decît bărbaţii e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică pentru mişcarea literară ; cauza e că o ţară nu poate ţine pe spetele ei decît un număr limitat de politiciani. Acest număr este întrecut de mult timp, şi încă cu vîrf şi îndesat, aşa că o mare parte din aspiranţii la politicianism trebuie să rămîie pe dinafară şi să facă aceea ce se numeşte în limbagiul curent opoziţie sau guvernamentalism de principiu. Avînd în vedere că din zi în zi e mai greu a-şi face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulţi se vor îndrepta spre alte ocupaţii, mai folositoare ţării şi mişcării ei literare şi intelectuale.

Iar clasa care va da vlagă şi putere viitoarei mişcări literare şi ştiinţifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice, e proletariatul cult, în dezvoltarea lui, şi păturile mai culte ale proletariatului manual orăşenesc.

ASUPRA ESTETICEI METAFIZICE ŞI ŞTIINŢIFICE

În numărul festival al *Convorbirilor literare*, un număr ce a fost tipărit la a douăzeci şi cincia aniversare a acestei reviste, sunt două articole de polemică, amîndouă îndreptate în contra mea.

Această cinste excepţională, precum şi faptul că unul din articole a fost iscălit de d. Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atît mai mult cu cît în general n-am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observaţii critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are şi ea obligaţiile sale, şi una din aceste obligaţii mai de căpetenie e să-ţi aperi vederile expuse, dacă urmezi a crede că sunt adevărate, iar dacă te-ai convins că sunt false, atunci să-ţi recunoşti sincer şi cinstit greşala.

Se înţelege, sunt cazuri cînd cel care-ţi face observări polemice nu merită nici un răspuns, şi în acest caz datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea ; acuma însă nu suntem de loc în această situaţie, cel puţin pe atît pe cît e vorba de d. Maiorescu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma, pricina este că n-am avut unde.

De la încetarea revistei *Contemporanul* din Iaşi, n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aş fi putut să răspund într-o gazetă ; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puţini cititori cari ar avea bunăvoinţa să citească articolele de polemică ştiinţifică.

Aşa a trecut nebăgat în seamă un admirabil articol din *Lupta*, semnat *G. I.*, şi unde e analizat în fond tot articolul d-lui Maiorescu.

*

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privinţa tonului articolului d-lui Maiorescu şi felului d-sale de a polemiza.

D. Maiorescu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de şcoală, zice că sunt inocent în materie şi chiar sfîrşeşte articolul cu fraza : „Las-o mai domol unde nu te pricepi".

Îndrăznesc a crede că acest ton polemic e foarte greşit. Şi nu e greşit în sensul că în general nu poate să fie întrebuinţat în polemică, o, nu ! mai mult decît oricine sunt în contra polemicei *à l'eau de rose,* dar e greşit în cazul de faţă pentru că nu se potriveşte. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic, cînd adversarul e în adevăr ignorant, nepriceput etc. Atunci e foarte natural să-l trimeţi la manualele de şcoală. Dar crede oare d. Maiorescu că în toată ţara românească va găsi cinci cititori aşa de naivi, încît să creadă cu tot dinadinsul că sunt aşa de ignorant şi nepriceput cum vrea să arate d-sa... ? Şi nu vede oare d. Maiorescu că tonul prea de sus şi poza prea marţială poate fi luată drept o dovadă de lipsă de argumente ? ceea ce desigur nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e şi altceva.

În ţara noastră sunt unul din cei dintîi cari au zdruncinat toate teoriile metafizicei estetice şi aplicarea lor la critica literară. E o întîmplare ! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic ! Fie. Dar aşa este. Un om inteligent, citind articolul d-lui Maiorescu, va trebui desigur să-şi facă următoarea reflecţie : dacă Gherea e un om atît de ignorant şi nepriceput, cît de şubrede trebuie să fie teoriile estetice ale d-lui Maiorescu, de vreme ce chiar Gherea a putut să le zdruncine !

Cum vedem dar, tonul polemicei e greşit chiar din punctul de vedere al intereselor d-lui Maiorescu. Şi care e dovada pe care ne-o dă d-sa, pentru a arăta ignoranţa mea ?

Că nu cunosc proveniența teoriilor d-sale estetice, cari își trag originea de la Platon, pe cînd eu, citind frazele nebuloase din articolele d-lui Maiorescu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemților, deci am crezut că teoriile d-sale sunt de origine nemțească.

Nu-i vorbă, chiar de n-aș cunoaște această origine, mare pagubă n-ar fi; dar dovadă că cunosc teoria platoniană e că am expus întrucîtva această teorie în articolul *Asupra criticei metafizice și științifice*, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale d-lui Maiorescu, expuse de d. Bogdan. Acel studiu a fost tipărit alăturea cu articolul la care răspunde d. Maiorescu. După ce expun în cîteva cuvinte esența teoriei platoniane, adaug: „Această fantazie (teoria estetico-platoniană) cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon". Așadar am știut perfect proveniența, și dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemților e pentru că d. Maiorescu n-a adus în țară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană și kuno-vischeriană.

Deci cînd d-lui, pentru a ilustra ignoranța mea în chestia esteticei platoniane, ne aduce exemplu pe un individ care nu știa cine e Shakespeare, atunci ce poți să faci decît să întrebuințezi propria frază a d-lui Maiorescu: „Ce poți să faci cu asemenea lucruri? Le constați și treci mai departe."

Să trecem și noi mai departe și să ajungem la fondul articolului.

Dar mai înainte să restabilim faptele.

D. Maiorescu, acum vreo opt ani, a scris două articole în *Convorbirile literare*: unul, *Asupra comediilor lui Caragiale* [1], altul *Poeți și critici*. Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în *Contemporanul* și retipărit în al doilea volum al criticelor mele un articol, *Personalitatea și moralitatea în artă*. [2] În acest articol am discutat părerile d-lui Maiorescu asupra unor chestiuni de o mare importanță, cum e morala în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele am susținut că vederile estetice ale d-lui Maiorescu sunt metafizice, terminologia grea și improprie și am arătat mai multe contraziceri între cele două articole.

[1] Recte: *Comediile d-lui I. L. Caragiale.*
[2] Recte: *Personalitatea și morala în artă.*

După un interval de şase ani, d-nul Maiorescu îmi răspunde în n-rul festival al *Convorbirilor literare.* Răspunsul d-sale însă nu atinge de loc principalele părţi ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărgineşte a răspunde la două fraze ale mele, una în privinţa terminologiei (emoţiunile impersonale), alta care explică relaţiunea dintre rău şi egoism, şi în sfîrşit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contrazicere în privinţa personalităţii şi impersonalităţii în artă.

Aşadar întregul răspuns se referă la două expresii şi o contrazicere. Se va fi convins d. Maiorescu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate, ori n-a vrut să o discute ? Nu ştiu — constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate d. Maiorescu în privinţa cîtorva expresii şi unei contraziceri, totuşi articolul meu în mare parte ar rămînea neatins.

Aşa, spre pildă, să luăm chestia contrazicerilor.

În articolul meu, la care răspunde d. Maiorescu, după ce constat contrazicerea fundamentală dintre două articole, urmez aşa : „Mai sunt şi alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i coprins de inspiraţie impersonală nu e artist, ci pseudoartist ; în al doilea ni se zice că simţirile ce primeşte un adevărat poet sunt «aşa de personale încît... chiar acumulîndu-se şi revărsîndu-se în forma estetică, însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet». În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo, «încoronarea geniului francez», pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostaşii noştri*, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţilor noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrşit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc — în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : «şovinismul gintei latine şi ura contra evreilor el le-a reprezentat»" *(Studii critice,* vol. II, p. 72).

Deci, chiar dacă d. Maiorescu ar fi justificat contrazicerea în privința personalității și impersonalității, ar rămînea totuși mai multe contraziceri clare pe cari nu poți să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă d. Maiorescu are dreptate cel puțin în partea aceea la care a răspuns și care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

D. Maiorescu citează următorul pasaj din articolul meu: „Aceste expresii grele, metafizice, mai sunt și neexacte. Să luăm vorba «emoțiune impersonală». Emoțiunile sunt în general cît se poate de personale, fiindcă sunt urmarea unei ațițări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană."

La acest pasaj din articolul meu, d. Maiorescu face următoarea întîmpinare critică:

„Ce curioasă observare face aici d. Gherea! De ce adecă ar fi neexactă expresia: «emoțiune impersonală»? Fiindcă toate emoțiunile se petrec într-o persoană și prin urmare nu pot fi decît personale? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gîndește un om, tot cuvîntul ce-l rostește ar trebui numaidecît să fie numit personal, fiindcă se petrece «în organismul lui individual». Și prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună și lămurită limbă românească, d. e., opinia ce o arată d. X nu este personală a lui, ci a luat-o orbește din cutare carte sau de la cutare om? Căci ar avea cineva dreptul să întîmpine: nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă și prin urmare este personală a lui?!" (pag. 888).

Nu știu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum d. Maiorescu face confuzie între două fenomene psihice deosebite: idei și emoțiuni. Cum! Fiindcă în bună și lămurită limbă românească se poate zice că d. X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la d. Y, s-ar putea zice că d. X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la d. Y? Tocmai buna și lămurita limbă românească a știut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sunt ideile și emoțiunile, deosebire pe care n-o face d. Maiorescu. Ideile, noțiunile, adevărurile fiind mai generale, afectînd mai puțin viața vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr s-ar putea zice că sunt impersonale.

„Omul e muritor, de două ori două fac patru" sunt adevăruri deopotrivă pentru toţi oamenii normal organizaţi. Emoţiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deşi sunt simţiminte analoage la toţi oamenii, dar fiecare le simte aşa de deosebit ca grad şi ca fel, încît lor li se cuvine de bună seamă termenul de *personale*.

Ilustrul învăţat englez Henry Maudsley zice :

„Emoţiunile influenţează mai puternic organismul decît ideile, fiindcă ele înfăţişează o mişcare internă mai violentă şi fiindcă toate funcţiunile vegetative sunt mai adînc implicate în originea lor, în firea şi manifestarea lor" [1] şi mai departe : „Căci aceea ce revelează natura esenţială a individului este sentimentul sau viaţa afectivă" [2]. Şi tocmai pentru că emoţiunile revelează natura esenţială a individului, a persoanei ; şi tocmai pentru că emoţiunile implică mai mult viaţa vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut şi credem termenul „emoţiune impersonală" un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar d. Maiorescu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele „emoţiune impersonală" : „Numai o emoţiune impersonală face pe om *să se uite pe sine* (subliniat în text), de aceea se şi numeşte impersonală". Dar în orice act pasional şi în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale ? Dar atunci şi un criminal care, săvîrşind crima, se gîndeşte la crimă şi nu la persoana sa va fi impersonal. Vom avea deci criminali şi crime impersonale. Şi iarăşi, cînd un om mănîncă bucate bune şi în actul mîncării se uită pe sine, gîndindu-se şi fiind preocupat numai de mîncare, acest om mănîncă impersonal. Pentru că una din două : ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mîncării implică prea mult viaţa fiziologică şi viaţa vegetativă a individului, pentru ca să putem vorbi de impersonal — şi atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuinţa acest termen nici la emoţiune, care de asemenea implică prea mult viaţa vegetativă individuală ; ori, cu toate că emoţiunile implică aşa de mult viaţa vegetativă individuală, se poate întrebuinţa expresiunea „emoţiune impersonală". Şi atunci, făcînd încă un pas, vom zice : foame impersonală, mîncare impersonală.

[1] *Physiologie de l'esprit*, pag. 326 (n.a.).
[2] *Ibid.*, pag. 327 (n.a.).

Iată cîteva argumente pentru cari am crezut şi cred impropriu şi neexactă expresiunea: „emoţiune impersonală", deşi această expresiune e întrebuinţată nu numai de d. Maiorescu ci şi de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte!" va zice d. Maiorescu. Aşa e! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rînduri am atras atenţia că termenul este impropriu sau d. Maiorescu, care din zece pagini consacră două acestei discuţii şi chiar sfîrşeşte cu cuvintele: „Am insistat asupra acestei prime obiecţiuni a d-lui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărîtoare".

După „emoţiunea impersonală" vine rîndul altei fraze din care d. Maiorescu trage concluzia că nu ştiu să discut logiceşte. Aşa o fi? Să vedem.

„Nu e adevărata — am zis eu în articolul meu — nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău." Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie şi rădăcina binelui şi pe de altă parte că sunt rele care provin din altruism.

D. Maiorescu izolează mai întîi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întîia şi lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, şi după aceea urmează aşa:

„Dar ce are a face această obiecţiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie? Este aşa de puţin deprins d-nul Gherea cu operaţiile argumentării, încît nu-şi poate da seama de raportul extensiunii sau sferei de aplicaţie a noţiunilor?

Eu zic: egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele «oricare rău» şi propoziţia redusă la paradigmele obicinuite în manualele de şcoală (toţi S sunt P) glăsuieşte: tot răul este din egoism. Aceasta însemnează că întreaga sferă a noţiunii *rău* este legată de sfera egoism, dar nu însemnează că şi întreaga sferă a noţiunii egoism este legată de rău, *ci din contra, numai o parte* (subliniat de noi). Cînd zic: «toţi leii sunt animale», aceasta nu însemnează că şi toate animalele sunt lei, ci numai că unele animale sunt lei; celelalte pot fi oricum vor voi: vulpi, papagali sau alte animale mai puţin citabile. (Vezi Maiorescu, ***Logica***, pag. 47.)

A înţeles d. Gherea această mică explicare elementară? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret

dintr-o ştiinţă materială. Cineva afirmă: microorganismele sunt cauza oricărei boale infecţioase. Vine altul şi vrea să-l combată zicînd: nu e adevărat, căci microorganismele sunt şi cauza multor fenomene folositoare, d. e. a fermentaţiunii" (p. 891).

Astfel, izolînd fraza citată mai sus, făcînd pe cititorii d-sale să crează că obiecţiunile mele în privinţa egoismului le-am făcut numai pe baza construcţiei logice a unei singure fraze şi nu după înţelesul întregului articol şi chiar al întregei teorii; schimbînd în sfîrşit fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău" prin fraza: „tot răul este din egoism", d. Maiorescu crede că mi-a găsit o greşală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem:

Mai întîi trebuie să constatăm că schimbînd fraza: „egoismul e rădăcina oricărui rău" în fraza: „tot răul este din egoism", pentru preciziunea înţelesului, d. Maiorescu precizează totdeodată o greşală elementară şi bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noţiunii *rău*, dacă tot răul pînă la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci şi boalele: frigurile, holera, ciuma, cari sunt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin asemenea din egoism, şi nu din microbi patogeni, după cum ştiam pînă acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greşala ce mi se impută de d-l Maiorescu cu atîta lux de dovezi. Voi arăta imediat că şi aici nu eu am greşit.

Să luăm fraza aşa cum e modificată de d-l Maiorescu: „tot răul este din egoism". Aici avem o propoziţie ori o judecată care în logică se cheamă universal-afirmativă şi care, redusă la formula logică, glăsuieşte: toţi S sunt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sunt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. Cu alte cuvinte, în formula logică *toţi S sunt P*, întreaga sferă a noţiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu şi întreaga sferă a lui P e legată de sfera lui S, ci cum zice d. Maiorescu: „din contra, numai o parte". Aşa, luînd chiar pilda dată de d. Maiorescu: toţi leii sunt animale, nu însemnează că şi toate animalele sunt lei. Sfera noţiunii *animal* (P) e mai mare decît sfera noţiunii *leu* (S), deci nu poate fi întreagă legată de noţiunea S.

Cu alte cuvinte, în formula logică : toţi S sunt P, sfera lui P fiind mai mare decît sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unul mai mic. Deci cînd eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul), fac o greşală de logică, greşală care arată că nu sunt deprins cu „operaţiile argumentării".

Aceasta e teza d-lui Maiorescu.

Acum toată discuţiunea stă aci : e adevărat că *întotdeauna* în judecăţile universal-afirmative reduse la „toţi S sunt P" întreaga sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S, ori sunt cazuri cînd întreaga sferă P poate să fie legată de sfera S ? Dacă e adevărat cazul întîi, atunci în adevăr am făcut o greşală de operaţie de argumentare, dar dacă e adevărat cazul al doilea, nu e greşală.

Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o frază, o propoziţie, o judecată universal-afirmativă, asemănătoare cu fraza d-lui Maiorescu : „tot răul se naşte din egoism". Această propoziţie e : „tot omul se naşte din femeie". Să supunem această propoziţie analizei logice, întocmai cum a făcut d. Maiorescu.

Toţi oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga sferă a noţiunii *oameni* e legată de întreaga sferă a noţiunii *naştere prin femei*, dar nu înseamnează că şi întreaga sferă a noţiunii „naştere prin femei" e legată de sfera noţiunii „toţi oamenii" ci, cum ar zice d. Maiorescu, *numai o parte*. Deci faptul că toţi oamenii se nasc din femei nu vrea să zică şi că toate femeile nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naşte din egoism, nu înseamnează că tot egoismul naşte numai rău ; deci femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, şi „vulpi, papagali, sau alte animale mai puţin citabile".

La aceeaşi concluzie ajungem şi altmintrelea. În propoziţia noastră „tot omul se naşte din femeie", „tot omul" e subiectul S, „se naşte din femeie" e predicatul P. Predicatul P însă fiind mai mare decît subiectul S, cuprinde pe S (adică toţi oamenii), dar şi mai mult decît S ; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai nască şi alte vieţuitoare afară de oameni. Nu-i vorbă, ele pînă acum s-au refuzat la astfel de operaţie, dar poate va fi altfel de acuma înainte, spre a se conforma logicei.

Se înțelege că nu putem ieși din această încurcătură și nu putem să ne punem în acord cu experiența vieții, decît admițînd că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toți oamenii se nasc din femei, dar că și toate femeile nu nasc decît oameni.

Astfel deci, viața reală, experiența vieții, suverană asupra tuturor științelor și deci și asupra logicei, comandă această concluziune: că sunt judecăți universal-afirmative în care raportul de extensiune al noțiunilor S și P e astfel încît sfera lui P e întreagă legată de sfera lui S.

Aci am putea să ne oprim și să încheiem cu cuvintele *quod erat demonstrandum*.

Dar cazul fiind interesant, vom cere voie cetitorilor noștri să mai aducem încă un exemplu.

Să luăm propoziția următoare: „toate merele sunt din rădăcini de meri". Pînă la descoperirea altoiului, raportul între S și P, între mere și rădăcini de meri, a fost ca și în propoziția „toți oamenii se nasc din femei": întreaga sferă a lui P e legată de S, adică și toate merele sunt din rădăcini de meri și toate rădăcinile de meri produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoiului, chestia se schimbă: acum rădăcina de măr poate să hrănească și alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e mai mare decît S. Cu schimbarea raporturilor de lucruri reale, în aceeași proporție, s-a schimbat raportul între S și P.

De aici urmează încă o dată că pe de o parte viața reală și experiența vieții hotărăsc raportul între extensiunea sferei noțiunilor S și P și nu numai se întîmplă că acest raport să fie în felul cum zic eu, dar acest raport e și variabil, și fiind într-un fel pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un raport schimbător.

De aici iarăși trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut de loc greșeală stabilind raportul, ori mai bine zis posibilitatea raportului între S și P, astfel încît întreaga sferă P să fie legată de sfera S. [1]

---

[1] D. Maiorescu mă trimite la manualul d-sale de logică (pag. 46—47). Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de față, nu poate să ne fie de nici un folos, pentru că-i lipsește tocmai aceea ce putea să ne lămurească și anume *cuantificarea predicatului*. Luîndu-se după logica veche și după Mill, d. Maiorescu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propozițiile în patru categorii în loc de opt, cum

Dar dacă am dreptate în general, rămîne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziția făcută de d. Maiorescu: „egoismul e rădăcina oricărui rău“ am avut dreptate cînd am legat întreaga sferă a noțiunii egoismului de întreaga sferă

---

de noii logiciani englezi, și în general partea din manualul d-sale care vorbește despre extensiunea sferelor subiectului și predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării — zice d. Maiorescu — noțiunea principală este subiectul; sfera noțiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, și astfel judecata este sau universală sau particulară. Iar cît pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a se afirma sau nega, cît pentru subiect, rămîindu-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărîtă.“

Aici, deși se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puțin se lasă posibil un caz cînd sferele subiectului și predicatului sunt egale.

Mai departe d-sa zice: „Toate cuadratele sunt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noțiunii cuadrat face parte din sfera noțiunii paralelogram și rămîne nehotărît, dar este cu putință ca noțiunea paralelogram să se mai întindă peste alte noțiuni“.

De aici iar s-ar părea subînțeles că sunt și cazuri în cari noțiunea predicatului nu se întinde peste alte noțiuni și sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducția însă neașteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea:

„Astfel judecata universal afirmativă *arată în privința sferelor numai atît, că întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului*“ (subliniat de noi).

Această deducție și afirmare e pur și simplu neexactă, fiindcă sunt propoziții ori judecăți universal-afirmative în cari întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună nu *cu o parte* a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziția noastră: toți oamenii se nasc din femei; astfel e propoziția: toate triunghiurile sunt trilaterale; astfel e propoziția: toți oamenii rîd etc. Aceste propoziții pe cari le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului și de cari nu s-a ocupat nici d. Maiorescu, se cheamă în logica modernă: propoziții afirmative *toto-totales*.

D. Maiorescu pomenește, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru pag. 46—47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf — zice d-sa (adică pag. 46—47) — explică îndestul ceea ce numește logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanță însă o exagerează.“

Că pagina 46—47 din manual nu explică, ci face confuzii, am văzut; cît despre exagerările lui Hamilton, iată ce zice Liard în cartea sa *Les logiciens anglais*:

„Cuantificarea predicatului este principiul esențial al unei analitice; numai ea ne permite să dăm o analiză desăvîrșită a științei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat logica decît dintr-o parte și au îngreuiat-o cu regule numeroase, nefolositoare și discordante“ (pag. 40).

De altmintrelea, în privința opiniunii despre exagerările lui Hamilton, d-l Maiorescu se bazează pe Mill (n.a.).

a noțiunii răului. Eu cred că și în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Și iată de ce :

Mai întîi însuși cuvîntul rădăcină ne-a dat dreptul să înțelegem așa cum am înțeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, și un fruct asemănător, dar n-am auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveți ori lumînări de spermanțetă. Cînd d. Maiorescu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău pînă la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeași rădăcină nu poate produce un fruct neasemănător ori, și mai mult, contrariu. De altă parte, tot înțelesul și toate dezvoltările din articolul d-sale dau același înțeles egoismului. În sfîrșit, d. Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer ; în definitiv d-lui expune teoriile estetice și morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă, însă, egoismul e mai rău decît Satana pentru creștini, pentru că el e cauza afirmațiunii dorinței de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregei imoralități, întregului viciu, idealul fiind dispariția traiului, neființa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înțeleg așa fraza după cum am înțeles-o. Iar dacă d. Maiorescu n-a vrut să fie înțeles așa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar, ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, cari nu permit o exprimare mai clară.

*

Am ajuns, în sfîrșit, la partea proprie a articolului d-lui Maiorescu, adică la acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis una din contrazicerile) aflată de mine în privința personalității și impersonalității în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, d-sa scrie o pagină în care precizează teoria estetico-platoniană de care se ține d-sa și pe care o aplică în critice. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizînd puțin această teorie expusă în cîteva cuvinte de d. Maiorescu, se va vedea încă o dată diferența între vederile

noastre şi ale d-sale, între estetica metafizică şi estetica modernă ştiinţifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititoriior noştri că le punem răbdarea la o grea încercare.

Iată această pagină :

„Apoi care din două este adevărat, întreabă broşura roşie : poetul impersonal sau cel personal ?

Amîndouă, răspundem noi.

Aşadar, cuvîntul personal, ca şi contrariul său, impersonal, are două înţelesuri ?

Evident — şi amîndouă înţelesurile sunt clar expuse în pasagele citate, adecă clar pentru cine poate şi vrea să înţeleagă. Tot aşa are două înţelesuri cuvîntul inductiv (aristotelic şi baconian), cuvîntul sintetic (a priori şi a posteriori) etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează sub specie *aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o «idee platonică». Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar o dată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, şi o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esenţială. Leiba Zibal din *Făclia de Paşte* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii.

Şi Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăşi sentimentalitatea amorului, ca şi Werther. Dar aceeaşi deosebire a manifestării şi din aceeaşi cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult ştiută şi de mult comentată a ideiei platonice, întrebuinţată drept fundament de estetică, şi împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se revelează diversele personalităţi ale poeţilor.

Se înţelege că sunt şi teorii contrare. Zola, d. e., defineşte: opera de artă e un colţ al naturii văzut printr-un temperament.

Noi credem din contra, că opera de artă e un colţ al naturii văzut cît se poate de impersonal şi exprimat printr-un temperament cît se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiaşi tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Şi aici am arătat că contrazicerea închipuită de d-nul Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale" (p. 893—894).

Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.

De la început însă trebuie să ne înţelegem ori trebuie să înlăturăm două pasagii din pagina citată, ca nefiind în chestie. Mai întîi e: „contrazicerea închipuită de d. Gherea nu există în acea teorie". O fi existînd, n-o fi existînd „în acea teorie" e altă socoteală; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.

Al doilea pasaj de înlăturat e în privinţa broşurii roşii. Această broşură n-am citit-o şi deci nu ştiu, o fi avînd, n-o fi avînd dreptate. Original e numai că d. Maiorescu începe să discute cu broşura roşie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că broşura roşie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.

Aşadar, trecem la chestia contrazicerii; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.

În articolul asupra comediilor lui Caragiale, d. Maiorescu susţine că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral „în înţelesul artei". „Înălţarea impersonală — zice d-sa — este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele de zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt simulare a artei, nu artă adevărată." Şi mai departe: „Aşadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu

atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală".

Acum șase ani, analizînd acest articol, am zis: „Poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești *cu atîta obiectivitate curată*, încît să ne înalțe pe noi în lumea impersonală. Cît de obiectiv, cît de impersonal mai trebuie să fie poetul!" De altmintreli toată partea teoretică a articolului e scrisă în același sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul *Poeți și critici* d. Maiorescu susține contrariul, susține că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată" d-sa cere artistului să fie „părtinitor".

„În manifestarea artistică — zice d-sa în acest din urmă articol — se reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet"; și iarăși, în tot articolul d-sale susține același lucru, că artistul în exprimare e personal și într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decît părtinitor".

Numind articolul întîi cu litera A și articolul al doilea cu litera B, vom avea:

Articolul A. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa impersonal, obiectiv.

Articolul B.[1] Artistul trebuie să fie în manifestarea sa personal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei și pe care n-ar putea-o înlătura însuși Platon dacă s-ar scula din groapă, iar d. Maiorescu vrea să o înlăture prin expunerea esteticei lui Platon.

Și cum o înlătură? Iată cum: poetul e personal și impersonal — impersonal în perceperea lumii și personal în manifestarea ei. Poetul vede cît se poate de impersonal și se exprimă cît se poate de individual.

Să presupunem că toate acestea sunt adevărate (ceea ce nu credem); ar urma oare că se înlătură contrazicerea de

[1] În articolul B *(Poeți și critici)* d. Maiorescu susține asemenea că artistul trebuie să fie personal în *percepere*. „De la aceleași obiecte chiar despre cari noi toți avem o simțire obicinuită, el (poetul) *primește o simțire așa de deosebită, de puternică și așa de personală* în gradul și în felul ei..." etc. (n.a.).

sus? Dar de unde? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea şi prin explicările date se creează şi alte contraziceri. Aşa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voieşte să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, şi atunci vom avea următoarele contraziceri noi:

Articolul A. Artistul trebuie să fie impersonal, obiectiv în manifestare.

Articolul C. Artistul trebuie să fie personal, individual în manifestare.

Articolul B. Artistul e personal în percepere (vezi N. B.).

Articolul C. Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii.

După cum vedem, acest nou articol cade în contrazicere cu fiecare din articolele trecute.

D. Maiorescu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de trei luni, atunci aş fi fost mai prudent şi n-aş fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtime de interval ar fi trebuit să facă pe d. Gherea mai prudent." Dar ce are a face intervalul cînd acum, nu în două articole scrise la interval de trei luni, ci în acelaşi articol pe aceeaşi pagină se găseşte o contrazicere tot aşa de flagrantă ca şi cele dinainte! În adevăr, prin faptul că d-sa retipăreşte o citaţie din scrierile sale, se întîmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim: „Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre cari noi toţi avem o simţire obicinuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de personală în gradul şi în felul ei, încît în el nu numai se acumulează simţirea pînă a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet." Aşadar, poetul în primirea simţirilor, impresiilor, deci în actul perceperii *e aşa de personal*, încît şi manifestarea e personală. Astfel, însăşi manifestarea personală e subordonată perceperii personale, aşa de personal e poetul în perceperea lumii. Iar după zece rînduri, pe aceeaşi pagină, d. Maiorescu zice: „Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii".

O fi şi această contrazicere tot numai în capul meu?...

De altmintrelea nu mă mir de loc de aceste contraziceri. Se înţelege, d. Maiorescu are un frumos talent şi e un logician distins, dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill, tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică metafizică platoniană, nemţită de metafizicii nemţi. Şi cum să nu cadă în contraziceri cu ea şi în ea, cînd ea însăşi e o mare contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale ştiinţei moderne ?

Pentru că, vă rog, citiţi micul rezumat al acestei teorii în articolul d-lui Maiorescu şi spuneţi-mi dacă găsiţi două propoziţii în toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale ştiinţei moderne. Pentru ca să nu părem exageraţi şi nedrepţi, să analizăm puţin acest mic rezumat din teoriile platoniane.

*

Începem cu fraza întîia : „Poetul adevărat este impersonal în *perceperea* lumii". Pentru ca să vedem întrucît e adevărată această frază, trebuie să vedem ce e actul perceperii, ce e percepţia din punctul de vedere al psihologiei moderne. În teoria expusă şi susţinută de d. Maiorescu, percepţia pare a fi un act psihic simplu, în care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primeşte impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al percepţiei nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi aşa, atunci în adevăr omul ori poetul în actul perceperii ar fi impersonal, şi numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestează şi lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi personal. Dar oare aşa e ? Să vedem !

„În cea mai simplă experienţă psihică — zice Maudsley (vezi *Physiologie de l'esprit*, pag. 324) — este atît un element subiectiv cît şi un element obiectiv ; căci orice percepţiune este de la început însoţită de sentiment." Aşadar, în actul perceperii omul nu numai primeşte, ci şi dă, spiritul său lucrează ca şi în actul exprimării.

„Pentru simţul comun — zice Binet (vezi *La psychologie du raisonnement*, pag. 10—11) — percepţiunea este un act simplu, o stare pasivă, un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d. e. mîna noastră, este numai a avea con-

știință de senzațiile pe cari le produce acel obiect asupra organelor noastre.

Cu toate astea, cîteva exemple vor fi de-ajuns să arăt că, în orice percepțiune, spiritul adaogă necontenit pe lîngă impresiunile simțurilor.

Percepțiunea este, deci, o stare mixtă, un fenomen cerebro-senzorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mișcări, s-ar cheltui înlăuntru deșteptînd asociații de idei. Descărcarea urmează o cale mintală, în loc să urmeze una motrice."

Cum vedem iarăși, în actul percepției spiritul omului lucrează ca și în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mintală în locul uneia motrice. Mai explicit și mai doveditor pentru noi e James Sully.

„Percepțiunea — zice Sully (vezi *Les illusions des sens et de l'esprit*, p. 14) — nu-i un lucru așa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Cînd privești într-o zi călduroasă un rîu cu apă vie și *vezi* delicioasa răcoreală, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mintală sau de construcție imaginativă, că la impresiunea simțurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela adăogăm un lucru pe care experiența din trecut l-a dat spiritului nostru. *În percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunii* și întrunește în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare."

Și în felul acesta am putea aduce citații din toți marii psihologi moderni. Așadar, în actul percepției spiritul nu numai primește, dar și dă ; în actul de percepție spiritul face acte de sinteză mintală, de construcții imaginative ; în actul percepției spiritul lucrează asupra materiei senzației, în actul percepției se pune în lucrare întreaga experiență psihică dobîndită, toate reminiscențele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste cîteva adevăruri științifice dobîndite despre percepție, să ne întoarcem acum la teoria platonică însușită de d. Maiorescu : „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii."

Acum, după ce am precizat științificește termenul *percepere*, știm cît de impropriu este a vorbi de percepție im-

personală, cînd în actul perceperii ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.

Dar, va zice d. Maiorescu, aici e vorba de impersonal întru atîta întrucît, în actul perceperii obiectului, artistul trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect. Fie, dar atunci şi exprimarea artistică e impersonală. Cum? Cînd un pictor se uită la un peisagiu, atunci se uită pe sine ca persoană, iar cînd apoi îl reproduce pe pînză, în actul reproducerii nu se uită pe sine ca persoană? Evident că da, şi poate în actul exprimării şi mai mult decît în actul perceperii. Dar atunci amîndouă actele, şi perceperea şi exprimarea, sunt impersonale. Însă atunci ne oprim de la început şi nu putem să mergem mai departe şi să împărţim morala şi estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc.; ne-am nomolit de la început. Începutul analizei e şi începutul ruinării teoriei. Dar, în sfîrşit, să mergem mai departe:

„Prin aceasta (adică prin actul perceperii) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip". Prin actul perceperii obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămîne binişor şi nu încetează de loc de a fi individual şi mărginit.

Mai departe. „Leiba Zibal din *Făclia de Paşti* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurele, personal sau individual tratate de amîndoi autorii." Aşadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care e individuală, personală, dar nu şi de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Aşa, spre pildă, Shylock şi Leiba Zibal sunt amîndoi tipuri de ovrei; dar dacă sunt aşa de deosebiţi e numai din cauză că au fost deosebit exprimaţi, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu şi din cauză că au fost diferit văzuţi, percepuţi de fiecare scriitor. Aceasta e după teoria însuşită de d. Maiorescu.

Nimic mai neexact. Adevărul e, şi un adevăr absolut elementar pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă depind, bineînţeles, şi de exprimarea prin

temperamente deosebite, dar şi de percepere prin deosebite temperamente, prin organizaţii psiho-fiziologice deosebite. Ca să ne convingem de acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure văzută de doi scriitori artişti, dintre care unul e tip auditiv, altul vizual. Aceşti doi artişti văd pădurea şi o descriu.

Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii, geamătul copacilor la baterea vîntului, bîzîitul insectelor, ciripitul miilor de pasări etc.

Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele şi culorile pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălţimea plopului, micimea frunzelor lui, cari tremură ca sute de mii de fluturaşi verzi.

De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiaşi păduri ? Evident că e şi în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la început aceasta e hotărîtă prin deosebirea în percepere. Primul artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea mai ales prin văz, astfel că de la început se hotărăşte deosebirea, prin actul perceperii.

Dacă doi pictori zugrăvesc acelaşi peisaj într-un mod diferit, prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. De altmintrelea acesta fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.

Să mergem mai departe.

„Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică) constituie partea mai ales etică a artistului." Aşadar în actul perceperii neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului, iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci acestuia i se dă estetica artistului.

Dar ce înseamnează această împărţeală atît de *originală ?*

Mai întîi, dacă am înţelege actul perceperii în sensul cum îl înţelege teoria susţinută de d. Maiorescu, apoi tocmai atunci nici n-ar putea fi vorbă ca acest act să dea elementele morale, etice, ale artistului şi ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul perceperii e impersonal, neindividual ; dacă în acest act e absentă personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm aşa, atunci el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba de loc de morala lui. Deci numai în actul exprimării, în care se arată întreaga

personalitate, individualitate a artistului, numai şi numai în acest act va rezida etica artistului [1].

Înţelegînd însă perceperea în sensul cum e înţeleasă de psiho-fiziologia modernă, de bună seamă şi acest act va hotărî etica, morala artistului şi puterea moralizătoare a operei artistice.

Dacă actul perceperii hotărăşte în parte, de la început, cum va fi o operă artistică, atunci e evident că hotărăşte în parte cum va fi ea din punctul de vedere etic, moralizător. Dar actul exprimării, manifestării artistice, hotărăşte şi el în mai mare grad cum va fi opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizător. Prin urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales", atunci actul manifestării artistice va constitui „mai ales" *etica* artistului, după cum va constitui „mai ales" *estetica* lui. În orice caz deci, e greşit de a face această împărţeală fantazistă, dînd etica ori „mai ales" etica pe seama actului perceperii şi estetica ori „mai ales" estetica pe seama actului exprimării artistice.

Să vedem ce a mai rămas din această teorie! Nimic.

Ne-a fost de ajuns să precizăm mai ştiinţificeşte termenul şi actul *perceperii*, pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorbă, e păcat, teoria e destul de frumoasă şi mai ales

[1] Se înţelege că noi judecăm această teorie din punctul de vedere elementar ştiinţific, după cum am prevenit pe cititori. Dacă însă o judecăm din punctul ei de vedere, din punctul de vedere al fanteziilor metafizice ale lui Platon ori din punctul de vedere al fanteziilor bolnăvicioase ale lui Schopenhauer, atunci din punctul lor de vedere această estetică e destul de consecventă, e consecvenţa în erori.

În adevăr, după Platon, în actul perceperii artistice, artistul, uitîndu-se pe sine ca persoană, se redeşteaptă *alter ego* al lui din lumea transcendentă, acest tip perfect al căruia artistul e o copie imperfectă. Deci actul perceperii artistice e totdeodată şi actul redeşteptării tipului transcendental perfect, deci e natural ca în acest act să rezide moralitatea artistului.

De altă parte, după Schopenhauer, actul perceperii artistice fiind un act impersonal, în el artistul se uită ca persoană, deci nu e accesibil egoismului, care e rădăcina dorinţei de a trăi ; fără el ar fi dispărut omenirea, deci s-ar fi îndeplinit idealul schopenhauerian — neexistenţa. Impersonalitatea, uitarea de sine din actul perceperei e întrucîtva o presimţire, o anticameră a nefiinţei, a Nirvanei, a marelui ideal, deci e natural de a căuta în acest act etica artistului.

Cum vedem, aceste fantezii sunt consecvente cu ele înseşi, ceea ce nu le împiedecă de a rămînea tot fantezii (n.a.).

e foarte simetrică, ca toate construcţiile metafizice. În adevăr, uitaţi-vă numai :

După ce crearea artistică e împărţită în două acte deosebite — perceperea şi manifestarea — aceste acte devin nu numai fonciarmente deosebite, ci contrarii, şi devin două entităţi metafizice. Şi mai departe vine următoarea împărţeală : celui dintîi act e dată impersonalitatea, celui d-al doilea personalitatea artistului ; celui dintîi mai ales morala, celui d-al doilea mai ales estetica ; celui dintîi vederea tipică, neindividuală, nemărginită, celui d-al doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie ! Păcat numai că toate aceste construcţiuni fantaziste seamănă cu construcţiunile făcute din cărţi de joc : la cea dintîi atingere a suflării ştiinţifice ele cad.

E adevărat că d. Maiorescu poate să zică şi zice chiar : „Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie". Cum altă chestie ?

Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicei.

D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemţită de metafizicii nemţi. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o şi a acrediat-o în ţara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. D. Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica ştiinţifică mai nu exista. În cît priveşte acreditarea acestei teorii şi dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăşi natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar şi estetic în ţara noastră, de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poţi face alte aplicaţiuni, decît acelea pe cari le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d. Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturei române, dar aceasta se datoreşte propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greşită. În contra acestei teorii metafizice şi a aplicaţiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea şi morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticei ştiinţifice moderne, o ştiinţă care, deşi în formaţiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidenţă, cît de naivă şi antiştiinţifică e această teorie pla-

toniană, fie în forma ei primitivă, la Platon, fie şi în forma ei ulterioară, la metafizicii nemţi, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia : în lupta acestor două teorii şi nu aiurea.

Înainte de a termina, ţin să relevez faptul că d. Maiorescu dă de exemplu pe Zola cînd e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aş putea să-mi exprim aici mirarea decît a făcut d. Maiorescu cînd a zis că eu nu cunosc provenienţa teoriei d-sale ? Oare nu cu mult mai mare drept aş putea să întreb : cum Zola ? care Zola ?

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab şi un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut d. Maiorescu să-l numească tocmai pe el, cînd era vorba de a numi un reprezentant al esteticei moderne ? Estetica ştiinţifică modernă, ca ştiinţă, e încă în formaţiune. Ca atare, ea îşi ia metoda şi-şi formează materialul din ştiinţele mai formate. În acest sens, o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica ştiinţifică decît toate speculaţiunile esteticei metafizice moderne luate împreună.

Dar cu toate că depinde de multe alte ştiinţi, este însă o ştiinţă specială de care depinde în primul rînd estetica modernă, aceasta e o ştiinţă tînără şi începătoare încă şi ea : psihologia. Opera de artă e o producţie a psihicului omenesc, psihologia e ştiinţa psihicului omenesc, legătura şi dependenţa e evidentă, şi în adevăr nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă ştiinţă în formaţiune, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înţeleg nici oamenii de ştiinţă cari se ocupă de estetică.

În sfîrşit, dacă d. Maiorescu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica ştiinţifică, ar fi putut numi pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Veron, Forbes, fie şi pe cei de mîna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiţi cum e Hennequin... dar Zola ? !

D. Maiorescu sfîrşeşte astfel articolul d-sale : „Precum se vede, acele cîteva fraze presărate în articolele noastre,

scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică completă și sistematizată; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, niște soldați trimiși înainte — nu ca slaba putere a unor indivizi răzleți, ci ca avangarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară: nu confunda avangarda unei armate cu niște soldați răzleți, sau mai pe românește: «las-o mai domol unde nu te pricepi !»

Dacă nu d. Maiorescu, apoi cititorii mei desigur s-au convins că în articolul meu trecut, ca și în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbește d. Maiorescu (adică teoria platoniano-schopenhaueriană), dar am băgat de seamă și unele lucruri pe cari nu le-a observat d-sa, și anume că această armată e distrusă, nu mai există.

Tocmai aici e originalitatea situației d-lui Maiorescu, căci d-lui merge mîndru și marțial înainte crezînd că îl urmează o armată, și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupații, d. Maiorescu n-a băgat de seamă că esteticei metafizice platoniano-schopenhaueriane i s-a întîmplat în anii din urmă un mic accident și anume: a murit.

Nu-i vorbă, sunt și unii nemetafizici chiar cari cred că n-a murit, ci numai trage de moarte; în orice caz sănătoasă nu e, și nu e departe vremea cînd ea va apuca drumul veșniciei pentru a se odihni lîngă surorile ei bune, astrologia și alhimia.

IDEALURILE SOCIALE ŞI ARTA

Am zis în articolul meu *Asupra criticei ştiinţifice şi metafizice* că un scriitor în general are datoria să răspundă la observaţiile ce i se fac, dar cîteodată, în cazuri excepţionale, această datorie de a răspunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmai într-un astfel de caz sunt faţă cu d. Philippide, care în numărul festival al *Convorbirilor literare* a scris în contra mea un articol, *Idealuri*, articol confuz, fără început şi fără sfîrşit, cu o mulţime de chestii abordate însă fără şir, fără sistem, fără o idee conducătoare, sărituri de la una la alta, aluziuni personale maliţioase, cari merg pînă la injurii, şi toate astea într-un stil! Şi ceea ce e şi mai rău, cu pretenţii absolut nefundate la spirit, şi ce spirit!

E evident că la astfel de articole nu se răspunde şi n-am fi răspuns dacă n-ar fi intervenit următoarele consideraţii importante: Articolul d-lui Philippide e tipărit în *Convorbiri literare*, o revistă care a avut o influenţă însemnată asupra dezvoltărei culturale a ţărei noastre şi e tipărit în numărul festival prin care revista serba douăzeci şi cinci de ani de existenţă; iar în tot articolul d. Philippide vorbeşte nu din partea persoanei d-sale, ci din partea „Junimei" ca grup literar. Articolul pare a fi o declaraţie de principii făcută după douăzeci şi cinci de ani de existenţă a unei reviste importante şi deci el capătă o însemnătate cu totul disproporţională cu valoarea lui intrinsecă.

Avînd deci în vedere condiţiunile excepţionale în cari apare articolul, e evident că trebuie să răspundem şi să răspundem chiar pe larg.

Să răspundem! Uşor de zis! Dar cum să răspunzi la acest articol care începe cu combaterea idealurilor sociale în artă şi sfîrşeşte cu o declaraţie melancolică, că d-sa, d. Philippide, s-a deziluzionat de spiritul d-sale, iar la mijloc se vorbeşte de netrebnicia idealurilor sociale pentru artă, de literatura antică, medievală, modernă, de creştini, mormoni, quackeri, de incultura ţărei noastre, de cauzele tuturor nenorocirilor noastre sociale de azi, de rolul „Junimei", de ceea ce a putut şi ce n-a putut să facă ea, de cercurile utopice şi şarlataneşti în literatură, de socialism, de oamenii cari nu se spală, nu se piaptănă, şi de alţii cari se spală, se piaptănă, de dinamită, de ireligiune, de ceea ce a învăţat şi ce n-a putut d-sa să înveţe, şi toate acestea presărate cu o mulţime de aluzii malițioase cari merg pînă la injurii. Şi în felul acesta d-sa distruge socialismul, anihilează nihilismul, spulberă comunismul, preface în praf idealismul, critică constituţionalismul, blamează progresismul, reabilitează junimismul, laudă moderantismul, şi toate acestea în opt pagine — asta nu e glumă!

Decît, acuma cum să răspund eu? La ce anume să răspund? Poziţiunea, cum vedeţi, e foarte critică chiar şi pentru un critic şi ar fi chiar imposibil de răspuns dacă n-ar exista o metodă de analiză care se cheamă metoda de eliminare. Aplicată la polemică, ea însemnează următorul lucru: avînd a răspunde la un articol care e plin de digresiuni ce n-au nemic de a face cu chestia, le eliminezi una cîte una şi răspunzi numai la rest, dacă mai rămîne, rest care trebuie să fie în chestie, dacă ai eliminat cu stăruinţă tot ce nu e. Dar pentru a vedea ce e în chestie şi ce nu e, trebuie să vedem de ce e vorba.

În articolul meu *Morala şi personalitatea în artă* [1], articol la care a răspuns şi d. Maiorescu, am studiat importanţa unor înalte idealuri sociale pentru un artist şi pentru un grup de scriitori ce ar dori să creeze un curent într-o ţară, un curent literar şi intelectual. Pentru ilustrarea ziselor mele, am citat grupul junimist, care n-a avut o înrîurire aşa de puternică

[1] Recte: *Personalitatea şi morala în artă.*

asupra societății noastre pe cît ar fi putut să aibă, judecind după talentul membrilor grupului, și aceasta din cauză că n-a fost condus de idealuri sociale mai mărețe, mai înalte.

D. Philippide îmi răspunde silindu-se a arăta:

1. Că un ideal social nu e de loc necesar unui artist ca atare, că n-are a face una cu alta.

2. Că „Junimea" a avut și ea un ideal modest dar sănătos, pe care l-a și realizat în parte; mai mult însă n-a putut face „Junimea", avînd în vedere condițiunile țărei noastre.

Și acum, știind despre ce e vorba, putem să începem operația eliminărei.

Mai întîi cred că trebuie să eliminăm aluziile și chiar injuriile personale ce ni se adresează. Curios lucru! Pe d. Philippide n-am onoarea să-l cunosc nici personal, nici impersonal: de existența d-sale pînă la articolul *Idealuri* n-am auzit; cînd am vorbit de talentații membri ai „Junimei", d-lui bineînțeles nu putea să crează că fac aluzie la d-sa. De ce deci, după ce se amestecă într-o vorbă care nu-l privește, mai face încă și un șir întreg de aluzii malițioase și ajunge la injurii personale? De ce?

E adevărat că un început de explicație am găsit într-un articol al d-lui Maiorescu: *Leon Negruzzi și „Junimea"*. In acest articol d. Maiorescu enumeră pe toți membrii „Junimei", caracterizînd pe fiecare cu un adjectiv special — spre pildă: „franțuzitul Korné", „închisul estetic Burghelea", „hazliul Paicu" etc. Acolo găsesc între „blajinul Miron Pompiliu" și „supergingașul Volenti" pe „izbucnitorul Philippide Hurul!..." Așa da, se mai explică articolul d-sale. Dacă e izbucnitor, n-ai ce să-i faci, doar nu era să-și schimbe d-lui firea de hatîrul meu. Decît, chiar în cazul acesta, n-au ce căuta injuriile și aluziile malițioase. Aluziile și personalitățile, în general, nu sunt recomandabile în polemică și sunt scuzabile numai într-un singur caz, atunci cînd sunt spirituale; dar din nenorocire aluziile d-lui Philippide n-au de loc acest avantaj.

După ce chiar de la începutul articolului ține a declara că eu sunt socialist (ceea ce sunt în adevăr, cu voia d-lui Philippide), apoi urmează astfel: „Ori, n-avem idealuri pentru că ne spălăm, suntem politicoși, ne tundem părul și barba, nu cetim și nu mîncăm îmblînd pe stradă și nu stăm

la vreo tijghea cu cartea în mînă pentru ca cine va trece și ne va vedea să zică : bre, da' ce învățat !... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița, și n-am crezut că am ferici țara românească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile lor, bolile lor, socialiștii lor ? Pentru că, din această dorință de a imita cu orice preț, n-am împins răul desfrîului și al formei goale pînă la culme, n-am îndemnat pe copii să lase școala și să sară în capul părinților, nu le-am dat în mînă, în loc de regula de trei, cărți unde să învețe cum să arunce boambele de dinamită, să fie leneși și obraznici, împodobindu-se cu nume falșe, unde să învețe că D-zeu a făcut lumea rău și că noi oamenii o putem cîrpi mai bine ?" Mai departe vorbește d. Philippide de acei cari au idealul „în vreo chimeră de egalitate și pace", „în răsturnare, foc și omor cu orice preț". Și mai vorbește d. Philippide de acele cercuri utopiste cărora le pare lesne de ajuns orice țintă, „căci cine este mai curajos decît ignorantul ?", adaugă d-sa cu politeță. Declară apoi că nu scrie cărți pentru a nu specula credulitatea oamenilor. Mai departe... dar, în sfîrșit, în tonul acesta e scris mai tot articolul.

Acum au înțeles cititorii noștri cine sunt acești nespălați care mănîncă pe stradă, cine stă la tijghea cu cartea-n mînă ca să arate că e grozav, cine imitează ca *momița*, cine sunt ignoranții, cine se gîndește la foc și omor cu orice preț... Toate aceste grațiozități spirituale sunt adresate mie sau prietenilor mei.

Nu degeaba e izbucnitor d-lui și nu degeaba se recomandă singur de la începutul articolului că e politicos — dacă chiar combate pe adversarii săi, apoi îi combate subțire.

E de prisos, sper, să insist că această parte a articolului trebuie să o eliminăm : 1) pentru că n-are absolut nimic comun cu chestia și 2) pentru că n-are absolut nimic comun cu spiritul.

Și acum, fie zis în treacăt, sper că și cititorii mei și d. Philippide vor înțelege de ce nici noi în articolul de față nu vom pune mănuși discutînd cu d-sa.

Am făcut prima eliminare. Dar eliminînd aluziile și injuriile ce ni se adresează nouă, trebuie să eliminăm și laudele ce-și adresează d. Philippide d-sale și prietenilor d-sale. Se înțelege, e foarte meritos din partea d-sale că învață pe copii

cu frica lui Dumnezeu şi a părinţilor, să şează bine la masă, să nu se joace cu dinamita ca nu cumva, ferească Dumnezeu, să se întîmple vreo nenorocire. Şi iarăşi cînd d-sa ne spune, şi noi n-avem nici un drept să nu-l credem, că se spală, se piaptănă, se tunde, nu scrie cărţi, nu umblă mîncînd pe stradă, apoi toate acestea pentru o ţară mică ca a noastră sunt destul de frumoase. Decît... toate acestea, drept vorbind, îl privesc pe d-sa, sunt de domeniul privat, şi poate să se găsească vreun cititor din cei nespălaţi care să zică: dar ce ne pasă nouă dacă d. Philippide se spală ori ba, şi ce are a face rolul pe care l-a jucat „Junimea" în ţara noastră cu chestia cum se tunde d. Philippide? Sunt două chestii deosebite, fiecare cu importanţa ei particulară, şi care deci trebuiesc tratate în două articole deosebite. Prin urmare, eliminăm şi această parte a articolului.

Şi eliminînd laudele ce-şi aduce d. Philippide, trebuie să fim drepţi şi să eliminăm şi hulirile ce-şi aduce d-sa. Căci d. Philippide e un om franc şi spune drept şi calităţile şi neajunsurile ce are. Calităţile le-am văzut — să vedem acum neajunsurile. „Eu — zice d. Philippide — am învăţat la Bîrlad şapte ani italieneşte şi după şapte ani nu ştiam să declin italieneşte cumsecade." Şi chiar sfîrşeşte cu următoarea mărturisire melancolică: „...păcat că pe calea hotărîtă de dînsa (de „Junimea"), pe calea adecă a muncei serioase, n-am putut noi ceilalţi mai tineri să ducem toţi lucrul mai departe. Dorinţa nu mi-a lipsit mie unuia dar, oricît de adînc cercetez în conştiinţa mea, nu văd aiurea cauza sterilităţii spiritului meu, decît în lupta grozavă pentru a înfrînge defectele creşterii mele, în ruşinea care mă împiedică de a specula credulitatea altora mai proşti decît mine, împroşcîndu-i cu articole şi cu cărticele şi poate — mă doare inima să o mărturisesc, pentru că şi eu am avut iluzii multe — în slăbiciunea acestui spirit însuşi."

Se înţelege, e trist şi melancolic cînd trebuie să susţii o luptă aşa de „grozavă pentru a înfrînge defectele creşterei" şi iarăşi e foarte trist cînd trebuie să pierzi multe iluzii ce ai avut în privinţa spiritului tău, şi noi nu putem decît să-i dorim d-lui Philippide să iasă învingător, de se poate, din lupta „grozavă" ce a întreprins. Iar în privinţa iluziilor, iarăşi nu putem decît să-i dorim ca cel puţin pentru viitor să nu mai aibă astfel de iluzii nefundate, nici multe, nici

puţine, pentru a nu suferi deziluzii, care totdauna lasă o urmă amară într-un suflet nobil. Dar, dreptatea înainte de sentimente, şi dreptatea ne obligă să recunoaştem că şi aceste mărturisiri sunt de domeniul privat, şi ca atare trebuie să fie eliminate. Dar, va zice d. Philippide, oare poeţii nu vorbesc şi ei de atîta amar de vreme tot de afacerile lor private şi intime? Aşa e, decît poeţii le spun în versuri. Dacă şi d. Philippide ar fi făcut un poem în care ar fi scris că în şapte ori în şaptesprezece ani n-a putut să înveţe declinările italieneşti, atunci ar mai merge, dar în proză nu.

Dar, va riposta iarăşi d. Philippide, dacă am vorbit de cei şapte ani ce am întrebuinţat pentru învăţarea declinărilor şi de defectele creşterei, apoi aceasta a fost pentru a arăta ce proaste şcoale avem şi ce proastă creştere ni se dă, şi deci astfel am vrut să dovedesc că într-o aşa ţară „Junimea" n-a putut să facă mai mult decît a făcut. Dar, vom riposta şi noi la rîndul nostru, exemplele nu sunt de loc doveditoare, pentru că pot să se găsească cetitori, mai ales dintre cei cari cred că „D-zeu a făcut lumea rău şi că noi oamenii o putem cîrpi mai bine", cari să zică: „Nu-i vorbă, proaste şcoale avem, proastă educaţie şi creştere ni se dă, dar cînd cineva în şapte ani nu poate învăţa declinările italieneşti, apoi n-o fi toate de la creştere, o fi ceva şi de la naştere!" Aşadar, e evident că trebuie să eliminăm şi această parte ca nefiind în chestie, rămînînd ca d-lui să scrie un articol deosebit despre slăbiciunea spiritului d-sale.

Mai departe, trebuie să eliminăm din discuţie toată partea articolului care priveşte socialismul. Şi aceasta iată pentru ce. Pentru d. Philippide, socialismul e o chimeră de egalitate, un fel de „amestecătură viitoare", iar socialiştii sunt un fel de sectă religioasă ca mormonii, cari umblă nespălaţi, învaţă pe copii să sară în capul părinţilor, umblă cu bombe şi nu se gîndesc decît la răsturnare, foc, omor. După cum se vede, d. Philippide are despre socialismul modern o idee aşa de clară, parcă l-a învăţat şapte ani în liceul de la Bîrlad. Evident dar că trebuie să eliminăm şi socialismul din discuţie. Dar eliminîndu-l, ne vom permite să dăm cetitorilor următoarea problemă spre dezlegare, o problemă în felul celor din regula de trei — iat-o: „Dacă marelui savant german Schäfle i-a trebuit, după propria sa mărturisire, zece ani pentru a pătrunde socialismul, d-lui

Philippide, aşa dotat de Dumnezeu cum este, cîte secole i-ar trebui pentru ca să-şi facă o idee de socialism ?"

Mai departe, trebuie să eliminăm acea parte a articolului care tratează chestii economico-sociale — pentru că şi pe acestea le abordează d. Philippide cu o rară competinţă. Aşa, spre pildă, dacă ţăranii noştri sunt ruinaţi, dacă boierii au pierdut moşiile, dacă comercianţii au pierdut dughenele... ştiţi care e cauza ?

Cauza e că la mijlocul veacului acestuia pe români i-a apucat „tendinţa fără frîu... de a zbura cu orice preţ până la culmile culturei Occidentului". Ce e adevărat şi ce e fals în această frază ar fi interesant de discutat ; dar această discuţie nu intră în cadrul acestui articol.



După aceste eliminări, ajungem în sfîrşit la aceea ce e în chestie. Aceasta se împarte în două părţi : prima e în privinţa idealurilor sociale în artă şi a doua în privinţa junimismului. Să ne ocupăm mai întîi de partea a doua — junimismul.

În privinţa „Junimei", d. Philippide în scurt ne spune că „Junimea" s-a opus formelor goale şi barbare ce s-au manifestat în literatură, s-a opus formelor şi formulelor umflate, goale de înţeles, s-a opus superficialităţei în toate şi a creat un curent mai sănătos în literatură şi limbă, a produs cîteva opere de valoare, iar dacă n-a putut să facă mai mult, cauza e că ţara noastră a fost şi este incultă, are tot şcoli ca în Bîrlad etc. Aici trebuie să declarăm că suntem cu totul de acord cu partea articolului unde d. Philippide vorbeşte despre aceea ce a făcut „Junimea". „Junimea" s-a răsculat contra latinizării absurde a limbei, contra neologismelor, contra formelor goale, barbare, greşite, a creeat o ortografie mai omenească, a dat cîteva opere de valoare...

Foarte adevărat, şi-mi pare bine că de astă unică dată pot să fiu perfect de acord cu d. Philippide. Pot să-l asigur că înţeleg şi preţuiesc cel puţin tot atîta cît şi d-sa utilitatea şi meritul acestei lupte junimiste ; decît, de la această influenţă literară binefăcătoare, pînă la acea influenţă so-

cială de care vorbesc eu, mai e un pas, şi ce pas! Dar, zice d. Philippide, „Junimea" n-a putut să facă mai mult pentru că ţara noastră e incultă, săracă etc., şi în două pagini d-sa înşiră dovezi şi ilustrează incultura noastră.

În loc de acest lux de dovezi de care nimenea n-are nevoie, d. Philippide ar fi făcut mult mai bine dacă-mi răspundea la aserţiunea mea din chiar articolul pe care-l combate, că într-o ţară incultă ca a noastră e mai uşor de a avea o influenţă hotărîtoare. Şi dacă e aşa, atunci toate argumentele şi ilustraţiunile d-sale la incultura noastră servesc teza mea, nu pe a d-sale. Cum nu pricepe d. Philippide că dacă „Junimea" a putut să aibă o influenţă literară şi ştiinţifică în ţara noastră, apoi e tocmai din cauză că ţara e incultă, e la începutul culturei ei? Cum nu pricepe d. Philippide că în Franţa ori Englitera cea mai mare parte a junimiştilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influenţă mare asupra mişcării intelectuale, dar nici n-ar fi putut să apară măcar pe arena publicităţei?

E dar evident aceea ce am zis în articolul meu la care răspunde d-sa, că într-o ţară cultă cum e Franţa, în ţara lui Victor Hugo, Musset, Molière, e mult mai greu de a hotărî o mişcare intelectuală, de a crea o şcoală, de a influenţa în bine o întreagă evoluţie socială decît într-o ţară semicultă cum e a noastră. Acolo, în Franţa, ar trebui pentru aceasta un cerc de genii, la noi ar fi fost de ajuns talentele de cari dispunea „Junimea". Şi cu toate acestea influenţa lor socială a fost mică.

Dar, va obiecta d-sa, ce e acea influenţă, ce sunt acele idealuri sociale ale unui curent literar şi intelectual? Desigur, e greu de răspuns în cîteva cuvinte, totuşi vom încerca. Şi fiindcă în principiu şi teoreticeşte nu ne vom înţelege cu d. Philippide, de aceea-i vom da cîteva exemple concrete.

S-a vorbit mult de curentul literar al lui Lessing, şi chiar s-a comparat acel curent cu curentul junimist, probabil fiindcă junimiştii pomeneau des despre Lessing.

E adevărat că Lessing a avut o mare influenţă asupra literaturei şi limbei germane; el a creat întrucîtva acel admirabil instrument de care s-a servit în urmă Schiller, Goethe, Heine. Lessing a fost creatorul teatrului modern german, Lessing, creatorul criticei ştiinţifice în Germania; dar

Lessing totdeodată a fost un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină. Întreaga lui creațiune respiră această iubire de oameni, de adevăr, de democrație, el a murit persecutat, sărac, dar n-a șovăit, n-a trădat marea cauză pentru care a luptat toată viața. Și aceasta, între altele, face nemuritor numele lui. Sub influența lui s-au dezvoltat Schiller, Goethe, Herder; el și cu dînșii formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturei germane, acel mare curent intelectual care a influențat atît de mult, așa enorm de mult, asupra înjghebării și dezvoltării națiunei germane ca atare. Tot acest curent a provocat curentul literar, intelectual, revoluționar, numit *das junge Deutschland* (Germania tînără), ai cărei membri cei mai influenți au fost Heine, Börne, Gutzkow, Laube, Mundt, Rahel, Freiligrath... etc. Aceste două curente literare și intelectuale rezumează nu numai viața artistică și intelectuală, dar încîtva și viața socială a Germaniei pentru aproape un secol și mai bine. Aceste curente literare și intelectuale au făcut, spre pildă, pentru unitatea [1] Germaniei mai mult decît toți regii și Bismarkii împreună. Se înțelege, nici unitatea, nici dezvoltarea Germaniei nu s-a făcut așa cum au visat ei, marii și nobilii poeți și scriitori, dar toți cei cari și acum se luptă în Germania pentru bine, pentru dreptate, pentru îndreptarea relelor sociale, pentru un viitor mai frumos, toți, într-un fel ori într-altul, direct ori indirect, își trag originea și sunt influențați de aceste două mari curente literare și intelectuale.

S-ar putea răspunde că Germania e o țară civilizată, cultă, nu ca noi. Să luăm deci o țară mai asemănătoare cu noi după cultură: Rusia.

[1] Pentru a evita o neînțelegere regretabilă, rog pe cititorii mei să aibă în vedere că dacă eu în de-a lungul acestui articol studiez influența socială a artei și a artistului, aceasta, însă, nu vrea să zică de loc că neg ori nu recunosc influența altor factori asupra dezvoltărei sociale. E evident că sunt și alți factori. Spre pildă, factorul material economic are și mai mare influență asupra dezvoltărei sociale decît factorul artistic și chiar decît cel intelectual în general, cum am arătat în altă parte (vezi *Concepția materialistă a istoriei*). Aci însă, în acest articol, am specialmente în vedere factorul artistic și intelectual, iar dintre artiști, specialmente de poeții și scriitorii mari (n.a.).

Pe la 1840 se formează în Rusia un cerc literar și științific sub conducerea marelui critic rus Belinski, publicistului și nuvelistului Herzen, istoricului Granovski etc. Acest cerc provoacă în Rusia un puternic curent literar și științific, din el ies scriitori ca Gogol, Turgheniev, Dostoievski și alții. Dar acest cerc literar nu se închide în formula „artă pentru artă", o formulă, cum vom vedea mai jos, cu totul absurdă. Deșteptînd Rusia la viața literară și artistică, acest grup de literați o deșteaptă la viața umanitară, cetățenească. Sub condițiuni nimicitoare, sub cnutul rusesc, acești scriitori vorbesc de idealuri omenești, de demnitatea omenească, de marile principii ale Revoluției franceze. Acest curent a avut o colosală influență asupra marei reforme — liberarea țăranilor din robie. El dă naștere unui alt curent, pe la 1860, curentul marelui economist și critic Cernîșevski, criticului Dobroliubov, poetului Nekrasov și unui șir întreg de scriitori de talent. Aceste două curente literare și intelectuale provoacă întreaga mișcare liberatoare din Rusia. Tot devotamentul, abnegațiunea, eroismul tineretului rus, care a pus în mirare o lume întreagă, a fost inspirat și provocat în mare parte de aceste două curente literare și intelectuale. Și acum, cînd despotismul a triumfat, cînd un mare întunerec învăluie colosala împărăție rusească, tot ce gîndește și speră în această țară, tot ce luptă pentru un viitor mai bun, tot ce suferă în întunericul Siberiei a fost inspirat, a fost educat de aceste două mari curente literare și intelectuale.

A înțeles acum d. Philippide ? Și aș putea să-i mai dau alte exemple. Așa, spre pildă, marele curent literar și intelectual ce s-a format în țările scandinave pe la 1865 și al cărui suflet e Brandes, Björnson. Ibsen și alții.

Dar „Junimea" ! În sensul literar propriu-zis, păstrînd proporțiile, activitatea și influența ei are o asemănare, bineînțeles o slabă asemănare, cu activitatea unui Lessing sau a unui Belinski. Junimiștii de frunte au venit din Germania, Francia, de unde au adus o frumoasă cultură literară, ei au fost influențați, și-au format gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influența lor asupra li-

teraturei noastre, lupta lor cu curentele absurde în poezie, în limbă, nu putea fi decît binefăcătoare, progresivă, aproape revoluţionară. Da, desigur, lupta şi influenţa literară a „Junimei" în acest sens are ceva din lupta lui Lessing.

În schimb, întrucît priveşte spiritul acestui curent, spiritul social, influenţa lui socială, nu numai că n-a fost în aceeaşi direcţie, dar n-a fost nici indiferent, ci, ceea ce e mai rău, a fost în multe privinţe contrariu spiritului lui Lessing şi tuturor marilor curente literare şi intelectuale ce s-au produs în acelaşi sens. „Junimea" s-a răsculat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înţeles, pîngărite în gura Caţavencilor şi Farfuridilor noştri. „Junimea" s-a sculat contra speculei ce se făcea cu aceste cuvinte. Decît, tot zeflemisind, bătîndu-şi joc, repudiind cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze şi adevăratul conţinut al acestor cuvinte. „Junimea" cu drept cuvînt şi-a bătut joc de marile cuvinte *libertate, fraternitate, egalitate,* cari ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicianilor noştri puţin scrupuloşi ; dar dînd afară aceste cuvinte, „Junimea" le-a dat afară cu conţinutul lor cu tot, ori, cum ar zice neamţul : a dat afară apa din copaie împreună cu copilul.

În această privinţă, „Junimea" s-ar asemăna cu un muzicant care, scîrbit şi revoltat cu drept cuvînt de profanarea, de caricaturizarea genialelor creaţiuni muzicale ale marilor maeştri de către flaşnetarii din stradă, s-ar scîrbi de înseşi capodoperile muzicale şi s-ar întoarce la muzica de acum două sute de ani, confundînd astfel execuţia păcătoasă cu valoarea intrinsecă a unor creaţiuni nemuritoare. Cum această distrugere a conţinutului adînc umanitar, a marilor idealuri umanitare şi sociale a influenţat asupra activităţei politico-sociale a „Junimei", aceasta nu ne priveşte aci, fiindcă aci scriem un articol literar, nu politico-social ; aci deci ne interesează influenţa acestui factor asupra „Junimei" *literare şi intelectuale.* Pentru noi e neîndoielnic că această influenţă a fost foarte dezavantagioasă.

În adevăr, Lessing şi literatura clasică germană s-au manifestat ca deschizători de drumuri noi *(bahnbrechend),* nu numai în limba şi forma literară, dar mai ales în fondul,

în conţinutul şi spiritul literaturei lor. Ei deschideau orizonturi largi gîndirei şi simpatiei omeneşti, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăţie şi egalitate în sensul adevărat al cuvîntului, ei au fost revoluţionari nu numai în formă, ci şi în fond. Ce s-a făcut deci cu acest conţinut preţios, cu spiritul social, cu ideile largi, umanitare, ale unui Lessing? Acestea au fost date afară, după cum am văzut, împreună cu cuvintele mari şi înlocuite cu un conţinut conservativ, cîteodată reacţionar şi în orice caz contrariu celui lessinghian. Şi astfel s-a arătat un fenomen aşa de rar în istoria dezvoltărei literare şi intelectuale, ca un cerc literar şi intelectual, care a fost *bahnbrechend*, cum zic nemţii, progresiv, aproape revoluţionar în lupta pentru limba şi forma literară, a fost conservativ, cîteodată chiar reacţionar, pe cît e vorba de conţinutul ideal şi spiritual, de conţinutul social al acestei forme. Şi astfel, în ţara noastră, unde sunt posibile combinaţiile cele mai stranii, unde e posibilă o constituţie liberală alături de o practică şi de nişte moravuri aproape feudale, unde sunt posibile împerecheri ca *liberal-conservator* etc., s-a făcut posibilă şi împerecherea *Lessing-Schopenhauer*.

Pentru ca în cîteva cuvinte, printr-un singur exemplu, să caracterizăm marea deosebire dintre curentul literar al „Junimei" şi curentele progresive despre care am vorbit, rog pe cetitorii mei, mai ales pe acei cari cunosc istoria dezvoltărei literare moderne, să-şi închipuiască pe Lessing, Schiller, Heine, pe Belinski, Herzen, Cernîşevski, pe Brandes, Björnson, Ibsen etc. semnînd o petiţie în care s-ar cere înfiinţarea pedepsei cu moartea. [1]

Se înţelege că această formă aşa de nouă, cu spiritul şi fondul aşa de vechi, nu putea să ţie casă bună împreună, şi fondul nu putea să n-aibă o influenţă rea asupra formei, asupra dezvoltărei ei. Pentru că, încă o dată, ceea ce a dat putere

[1] Dacă pomenesc aici despre acea petiţie, o fac cu mare neplăcere. Acest fapt a fost de atîtea ori exploatat cu scopuri foarte puţin curate contra junimiştilor. Dar o pomenesc fiindcă singur acest fapt zugrăveşte admirabil enorma diferenţă dintre fondul, spiritul, idealul social al curentului literaro-intelectual al „Junimei" şi al celorlalte curente (n.a.).

atît de mare literaturei clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder n-a fost numai forma splendidă nouă, şi conţinutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conţinea. Însăşi forma a putut să devie aşa de frumoasă mulţumită conţinutului pe care trebuia să-l exprime.

Lipsind acest spirit social, înlocuit cu altul nu numai neasemănător, ci în multe privinţe contrariu, evident că acest conţinut trebuia să influenţeze în rău şi forma, astfel încît chiar influenţa pur literară şi ştiinţifică a „Junimei" a fost mai mică decît ar fi putut fi, luînd în seamă talentele de cari dispunea. Ideile, principiile, idealurile conservative şi schopenhaueriane nu pot să inspire o mare mişcare literară-artistică. Aceasta trebuie să o recunoască chiar aceia cari cred aceste principii salutare în alte privinţe.

Şi dovadă că principiile „Junimei" n-au putut să formeze o puternică legătură spirituală între membrii ei, o legătură care să-i ţină strîns legaţi într-un grup de luptă literară, e faptul că membrii ei s-au despărţit, s-au împrăştiat şi chiar cei mai de seamă s-au apucat de alte afaceri în afară de literatură şi mişcarea intelectuală a ţărei. Şi iată că „Junimea", cu cei mai mulţi membri încă în viaţă, a ajuns să facă parte din istoria trecută a literaturei noastre — ceea ce nu s-a întîmplat iarăşi cu nici un curent puternic literar şi intelectual ce a existat vreodată. Şi astfel, în parte s-a zădărnicit o manifestare literară şi intelectuală care ar fi putut să dea cu totul alte roade. Şi deci, pe altă cale, ajungem la aceeaşi concluzie la care am ajuns acum şapte ani în pasajul pe care-l citează d. Philippide, şi anume că înrîurirea „Junimei" şi roadele ce a adus ea ca un grup literar şi intelectual ar fi trebuit să fie mult mai mari decît au fost, avînd în vedere talentele de cari dispunea acest grup. Şi una din cauze e că „Junimei" îi lipseau acele idealuri măreţe sociale şi umanitare cari însufleţeau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, *das junge Deutschland*, Belinski-Herzen, Brandes-Ibsen etc. Se înţelege, e uşor a reduce la absurd vorbele adversarului, zicînd : „Dar ce voiţi ? Ca «Junimea» să fi produs nişte Shakespeari şi Goethe, şi să lumineze aşa deodată ţara românească ?" Desigur că nu.

Shakespeare ori Goethe sunt niște accidente fericite pe cari-i produc popoarele culte la sute de ani unul, iar o întreagă țară nu se luminează deodată de o sută de grupuri și curente literare. Mai mult, eu însumi în alt articol dovedesc că epoca istorică în care s-au dezvoltat junimiștii a fost defavorabilă pentru o puternică mișcare literară și intelectuală. Deci nu-mi fac în privința aceasta nici o iluzie. Decît, cred și sunt convins că dacă „Junimea" ar fi fost condusă și pătrunsă de înaltele idealuri sociale de cari am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum, și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte.

Aș putea aduce multe exemple din activitatea „Junimei", pentru dovedirea ziselor mele; îmi lipsește însă spațiul, de aceea voi aduce numai un singur exemplu și acesta e însuși articolul d-lui Philippide, care arată atît de bine adevărul ziselor mele.

În adevăr, *Convorbirile literare*, după cum se știe, sunt organul „Junimei". După douăzeci și cinci de ani de existență a acestei reviste, „Junimea" scoate un număr festiva! și în acest număr de serbare este și un articol pentru apărarea idealurilor ei, scris de d. Philippide. Ei bine, în tot articolul, d. Philippide arată că nici nu pricepe măcar cuvîntul *idealuri*, îl zeflemisește, rîde și petrece pe socoteala lui, parcă cine știe ce comicărie ar fi.

„Idealuri — zice d. Philippide — plănuiesc și eu atîtea, cînd n-am nici o treabă, încît mă minunez cum, după teoria d-lui Gherea, nu m-am ales pînă acum măcar un înger." Idealuri de altmintrelea, după d. Philippide, are fiecare om, numai „unul și-l pune în bani, altul în glorie... mulți în vreo chimeră de egalitate...", și afară de asta, ce trebuie idealuri, mai ales artistului? Iată, spre pildă, zice tot d. Philippide, „Goethe și Schiller, niște oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor (dacă nu poate ceva mai pe jos)..." Cum nu? O fi învățat și ei la liceul din Bîrlad! Ce trebuie idealuri artistului? urmează d-sa. Iată, Pietro Aretino a fost un pungaș, un escroc, și ce lucruri de seamă a făcut

în artă ![1] Şi în felul acesta apără d. Philippide idealurile „Junimei" ! Nu-i vorbă, „Junimea" nu poate să fie învinovăţită pentru toate cîte le spune d. Philippide, dar totuşi e neîndoielnic că această absolută nepricepere a idealurilor sociale şi petrecerea pe socoteala lor e caracteristică pentru un discipol al „Junimei" şi e neîndoielnic că şi aceasta are o parte bună de vină, dovadă, de altmintrelea, că acest articol monumental e tipărit în numărul festival al *Convorbirilor*.

*

Am sfîrşit cu partea a doua a articolului d-lui Philippide, care trata despre „Junimea" ; acuma trecem la partea-ntîia, care a fost menită în gîndul autorului să trateze despre idealuri sociale şi artist, sau, mai bine, despre netrebnicia idealurilor pentru un artist ca atare.

D. Philippide, după ce citează un pasaj din criticele mele despre idealurile „Junimei", urmează aşa : „Acest scriitor confundă idealurile înalte sociale, adecă în limba d-sale socialiste, cu întreaga dezvoltare intelectuală a omului, ca şi cum faptul că ar avea cineva idealuri înalte ar fi un talisman care ar face din el în mod necesar un mare artist, scriitor, dispensîndu-l de altă muncă şi putere. Eu cred..." Ce crede d. Philippide vom vedea mai pe urmă, ceea ce cred eu însă e că în polemică se cere să expui vederile adversarului într-un mod corect, să nu-i atribui lucruri pe care nu le-a spus şi mai ales contrariu celor zise de el.

[1] Ar fi păcat ca să se piardă acest pasaj monumental asupra lui Aretino. Îl reproducem întreg pentru posteritate, pentru ca să se vadă cum a ştiut d. Philippide, dascăl de româneşte, să scrie şi să apere „Junimea". Iată-l :

„Pietro Aretino, părintele meseriei pe care francezii o numesc *chantage*, cu toată imoralitatea lui, a produs singurele comedii de valoare în secolul al XVI-lea, secolul de aur al literaturei italieneşti, a introdus cel dintăi, în excelentele sale observaţii asupra scriitorilor contemporani, metafore din lumea colorilor, a vorbit cel dintăi de conturul, coloritul, relieful unei idei, a unei scrieri, producînd astfel limba criticii literare, de care se servesc chiar cei mai neprihăniţi autori astăzi, fără să se gîndească că vorbesc limba — cum să-i zic ? — noi n-avem, românii, cuvînt potrivit pentru a exprima valoarea morală a lui Pietro Aretino ! Şi din acest punct de vedere a avut şi «Junimea» un ideal."

Adică din care punct de vedere, d-le Philippide ? (n.a.).

Aceasta cred că e o cerinţă de corectitudine elementară. D. Philippide pare a nu o recunoaşte de loc.

Aşadar, eu confund idealurile sociale cu întreaga dezvoltare intelectuală, şi după mine idealurile înalte ar fi un talisman, care face pe om scriitor mare fără altă muncă şi putere! Oriunde a venit vorba despre idealuri şi artist şi mai ales chiar în articolul la care răspunde d. Philippide, am insistat asupra faptului că idealurile înalte nu sunt de loc un talisman. „Pentru opera artistică moralizătoare — zic eu în acel articol — se cer deci două condiţiuni: înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte moralizător; fireşte că în ciuda moralităţei pseudopictorului tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt, între părţile trupului nu va fi nici o proporţie... în sfîrşit, tabloul va fi o caricatură şi numai putere de a moraliza nu va avea." Iată ce zic eu chiar în articolul la care răspunde d. Philippide. Cum se poate să nu fi înţeles dumnealui un pasaj atît de clar? Curios. Şi ceea ce e mai curios e că atribuindu-mi o absurditate, o idee absolut contrarie celei pe care am susţinut-o, d-lui în tot articolul stăruieşte să combată acea absurditate. Solidă polemică!

„Eu cred atît — urmează d. Philippide — că într-un anumit loc şi timp, o operă de valoare este posibilă numai cu condiţia ca cel care se încearcă să o producă să se împărtăşească mai întîi din cultura deja existentă, că adecă un om care, fără ca să cunoască ceea ce se ştie deja până acum în matematică, s-ar încerca aşa deodată şi de capul lui să studieze numerele, liniile şi suprafeţele, ar ajunge până la tabla lui Pitagora ori poate, dacă ar avea inteligenţa lui Pascal, până la cîteva teoreme din geometria lui Euclid, şi dacă ar vrea să-şi anunţe cu zgomot descoperirile, ar deveni ridicul; *cultura* o cred trebuitoare pentru progresul unei literaturi, şi de la Horaţiu încoace toată lumea tot aşa a crezut-o."

Aşa crede d. Philippide, iar noi credem că d-lui face aici o confuzie curioasă şi regretabilă, adecă mai mult curioasă decît regretabilă. Confuzia pe care o face d-lui e

că amestecă o operă de artă cu o operă științifică. Această confuzie îi ascunde adevărul dinaintea ochilor. Dacă d-lui ar fi priceput și aprofundat diferența între o operă artistică și o operă științifică, atunci necesarmente d-sa ar trebui să fie de acord cu mine și atunci nici articolul n-ar fi văzut lumina zilei, ceea ce în primul rînd ar fi în avantajul d-sale. Și fiindcă această confuzie și această diferență e așa de importantă, ne vom opri la ea mai mult.

Se înțelege că pentru o operă științifică de valoare, trebuie ca creatorul ei să cunoască tot ce s-a făcut pînă la el în aceeași ramură științifică, și în cazul contrariu pseudosavantul va face o operă ridiculă ; dar nimănui de la Horațiu încoace, și sperăm că și pînă la el, nu i-a venit în gînd să susțină că un poet de geniu va face o operă ridicolă, dacă nu va cunoaște tot ce s-a scris în literatură pînă la el. Se înțelege că e și o parte de adevăr aici. Și eu am susținut că o largă cultură literară va ridica și mai mult valoarea creațiunilor unui artist, dar desigur, nici eu, nici nimeni pe lume n-a susținut că în cazul contrariu opera unui artist va fi ridicolă. Robert Burns, cel mai mare poet scoțian și unul din cei mai mari poeți ai Engliterei, a fost un țăran muncitor de pămînt și n-avea decît crîmpeie de cunoștinți literare. Cu toate acestea a produs lucrări geniale. Un țăran român care ar avea aptitudini geniale pentru matematică, dar lipsit absolut de orice cultură, cum este, ar putea să ajungă cu descoperirile lui pînă la tabla înmulțirei și dacă ar anunța descoperirea s-ar face ridicol ; dar țăranul român, care nici n-a auzit de existența vreunei literaturi, creează capete de operă cum sunt *Miorița, Mihu Copilul, Meșterul Manole* etc., care ar putea să figureze cu cinste în orice literatură europeană. De unde această deosebire așa de mare ? Deosebirea provine din însăși deosebirea materialului cu care operează știința de o parte și arta de alta și din deosebirea modului cum lucrează asupra noastră știința și arta. Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiunile intelectului omenesc, hotărît progresînde, acumulabile, cari pot să fie strînse și consemnate ; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele, emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sunt neacumulabile, neconsemnabile etc.

Un om care se ocupă de matematici va găsi în cutare sau cutare volum consemnate toate cunoștințele matematice de la Pitagora pînă în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată gelozia de la Homer pînă în zilele noastre ? Și de aceea un om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie negreșit să cunoască întregul lanț al cunoștințelor acumulate, altmintrelea va face o operă ridicolă ; iar artistul care va zugrăvi gelozia, poate să facă o operă de mare valoare necunoscînd nici pe *Othello*. Tocmai această mare deosebire a făcut pe mulți să cadă în exagerația contrarie, nerecunoscînd nici o influență culturei largi asupra creațiunei artistice, ceea ce e desigur iarăși o greșală.

D. Philippide se vede că nici n-a auzit de existența unei întregi școli critice literare care numără partizani celebri ca Taine etc. ...și care susține că cultura științifică distruge arta și talentul artistic.

Modul cum lucrează asupra noastră savantul și artistul, o operă științifică și o operă de artă, e iarăși deosebit. Un savant lucrează asupra intelectului nostru, asupra priceperei noastre și are ca material cu care și prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect ; astfel sunt cantitățile pentru un matematician, corpurile cerești pentru un astronom, structura și clasificarea plantelor pentru un botanist (despre științele sociale nu vorbim în acest articol). Artistul însă lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sunt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta doar e materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul ; cu acest material și prin el dînsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei ? Cum se poate ca ideile și idealurile sociale să fie indiferente pentru opera artistului ? Pentru că ce sunt aceste idealuri sociale decît năzuințe ideale de mai bine în sensul social, năzuințe de iubire omenească, de simpatie, de domnia simțimintelor și instituțiilor frățești între oameni, de dreptate socială ? Și toate acestea sunt însuși materialul poeziei.

În privința omului de știință se poate, în adevăr, cu oarecare rezervă, admite aceea ce zice d. Philippide, că

adică idealurile sociale, idealurile savantului nu influențează asupra operei lui, care depinde de alte condițiuni. Zic „cu oarecare rezervă", pentru că și d. Philippide poate va admite că un savant, ori un grup de savanți ce vor avea ca ideal progresarea științei în țara lor, spre mai marele bine al semenilor, vor avea șanse să facă mai mult în știință decît aceia care s-ar conduce numai de interesul bănesc. Și iarăși cred că va admite și d. Philippide că în vremurile cînd ocupațiile și descoperirile științifice puteau să atragă după ele tortura inchiziției și moartea, atunci desigur pentru ocupațiile științifice și pentru lățirea cunoștințelor științifice se cereau înalte idealuri sociale și cetățenești. Decît și atunci idealurile savantului aveau o însemnătate indirectă. Pentru vremea noastră, admitem că idealurile savantului n-au a face cu operile lui științifice, că nu sunt necesare pentru acele opere și că o descoperire mare științifică va produce același efect dacă ar fi făcută de un escroc ca Aretino ori de un om ideal ca Shelley.

În opera unui matematician se înțelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea și deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, și mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, și această operă va tinde să ne sugereze aceleași simțiminte, aceleași idei și idealuri. Și dacă e așa, și așa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai umane, mai nobile, cu cît ideile și idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atîta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai prețioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălțimea științifică a epocei, pentru a nu falșifica cunoștințele și inteligența oamenilor; de la opera unui mare poet cer să fie la înălțimea sentimentală și ideală a epocei, spre a nu falșifica simțimintele și idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar ca lumina zilei.

Se înțelege, nu voi căuta înălțimea ideală a artistului într-o descriere a unui peisaj dar după cît știu, nici un mare poet, dintr-aceia cari fac mîndria omenirei, nu s-au ocupat numai cu peisaje, ci au vorbit și au fost preocupați de sentimentele, de destinele, de simpatiile, de idealurile omenești. Se înțelege iarăși că nu cad de loc în exagerație, făcînd din idealurile înalte un talisman. În contra acestei absurdități

m-am ridicat de mai multe ori şi noi am văzut deja ce bine m-a înţeles d. Philippide.

Şi iarăşi se înţelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini şi sentimente e cea dintîi condiţie fără de care nici nu poate exista un artist scriitor. Şi cu cît e mai mare această putere, cu atît e mai mare şi artistul ; decît, din doi artişti cu aceeaşi putere, cu permisiunea d-lui Philippide, îmi permit a crede că e preferabil acela care are idealuri sociale mai înalte şi cred că acesta din urmă va fi şi un poet mai mare şi opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă.

Între Aretino şi Alfieri prefer pe cel din urmă, deşi după puterea artistică Alfieri poate n-a fost mai mare decît Aretino ; dar Alfieri, prin operile lui artistice, a chemat la deşteptare Italia din acea degradare pentru care a lucrat între alţii şi Aretino, Pulci, Lodovico Dolce etc. Şi de aceea vorbind de Aretino, un critic mai pricepător va zice : „Păcat, dacă n-ar fi fost aşa de degradat şi desfrînat, ar fi putut produce o operă care ar fi rămas". Se înţelege că d. Philippide gîndeşte cu totul altmintrelea. După d-lui, „de la idealul scriitorului atîrnă numai direcţia în care lucrează un om, adecă un patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase, şi tot aşa mai departe, dar cît de durabile, adecă adevărate şi înţelese şi frumoase vor fi scrierile, aceasta atîrnă de atîtea împrejurări independente de idealurile scriitorului (cultură, inteligenţă, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)". Nu ştiu, zău, ce-i vor fi făcut d-lui Philippide ideile şi idealurile, că tare le persecută. Închipuiţi-vă numai : însemnătatea, durabilitatea unei opere artistice poate să depindă de orice voiţi — de cultură, bani, sănătate, gust, statură, dantură, numai de idealurile artistului, de idealurile încorporate în opera artistului, nu. Parcă idealurile sociale nu sunt şi ele o parte a dezvoltărei culturale, în sensul larg al cuvîntului. Şi parcă nu tot cu atîta drept pot să spun şi eu că de la *gustul* artistului va depinde forma scrierilor lui, dacă va scrie proză sau versuri, poeme sau drame etc. ...iar însemnătatea scrierei va depinde de altele ş.a.m.d. Cum vedem, greşala consistă în eliminarea unui element al operei artistice, pentru a recunoaşte însemnătatea operei numai elementelor cari au mai rămas. D. Philippide şi alţii de puterea analitică a d-sale eliminează un element constitutiv al unei opere artistice, şi văzînd ori cre-

zînd că şi după această eliminare opera urmează a fi însemnată, conchid că elementul eliminat n-are nimic de-a face cu însemnătatea operei. E tot aşa de logic ca şi cînd cineva şi-ar smulge o şuviţă de păr şi, văzînd că n-a chelit, ar scoate concluzia că a fi chel sau nu, nu depinde de păr.

Desfacerea unui tot în elementele lui constitutive e o necesitate a gîndirei, a cunoaşterei ; în aceasta doar consistă analiza. Decît, nefiind dat tuturor capetelor să fie analitice, multe ciudăţenii s-au întîmplat în manifestările gîndirei omeneşti, mai ales în filozofie şi estetică. Aşa, spre pildă, esteticianii metafizici, după ce descompun opera artistică în elementele ei, încep să elimineze aceste elemente unul după altul, şi după ce le-au eliminat pe toate, cînd n-a mai rămas nimic, acest nimic a fost botezat forma ideală transcendentală, vecinică etc. ... Şi mai frumos e că pentru esteticianii metafizici tocmai acest nimic constituie esenţa artei. De aceeaşi ordine de idei şi greşeli e şi despărţirea formei de fond în opera de artă. Nepricepînd unii, adecă mulţi, că forma şi fondul în artă pot să fie despărţite numai în abstracţie, că în realitate e imposibilă forma fără fond şi fondul fără formă, le separă şi caută în formă însemnătatea şi înţelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esenţa e forma. Acestei concepţii greşite se datoreşte formula artă pentru artă.

Alţii, revoltaţi contra acestei concepţii falşe şi a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie şi comit o greşeală identică. Despărţind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esenţa artei în formă, văd esenţa în fond. Fondul e esenţial, forma e accidentală ; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Şi, ca rezultat, s-au apucat să dea reţete şi teze cu cari ar trebui să umple artistul producţiunile lui artistice. Şi cîtă gîndire, cîtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare dar simplu şi clar adevăr, cum sunt de altmintrelea toate adevărurile mari, că forma şi fondul nu pot să fie despărţite unul de altul decît în abstracţie, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei şi fondului, că forma şi fondul deopotrivă ajută şi constituie chiar însemnătatea şi frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă e

acea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă şi cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gîndiri, idealuri la cari s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu şi ce clar adevăr ! Şi cît de puţini sunt acei cari l-au pătruns şi cît de mulţi sunt aceia cari vorbesc papagaliceşte despre armonia formei şi fondului, cari repetă chiar adevărurile de mai sus, dar cari cad în cele mai absurde greşeli cînd e vorba de a aplica aceste adevăruri, şi cîţi sunt acei cari fac greşeli aproape tot aşa de mari ca şi cele făcute de d. Philippide.

Închipuiţi-vă numai ! Idealurile artistului, idealurile încorporate în opera artistică n-au nimic de-a face cu însemnătatea, frumuseţea, durabilitatea operei !

Să luăm de pildă geniala poemă a lui Shelley : *Laon and Cythna*. În această poemă, într-o formă genială sunt încorporate imensa iubire a poetului şi marea lui compătimire pentru tot ce suferă şi plînge, iubirea nemăsurată de adevăr şi libertate, ura contra nedreptăţei şi apăsărei, înaltele şi neînfrînatele năzuinţe spre dezrobirea, spre dreptatea socială, spre frăţia omenească. Acum scoateţi din poemă acele idealuri ale artistului de iubire, de libertate, de dreptate socială, idealuri cari după d. Philippide n-au nimic a face cu însemnătatea şi durabilitatea operei artistice, şi spuneţi ce va rămînea. Va rămînea forma, versurile geniale... Dar această formă, aceste versuri sunt inspirate tocmai de idealurile artistului, aceste versuri exprimă acele idealuri, ele deci nu pot rămîne cînd dispare ceea ce ele exprimă. Atunci ce va rămînea ? Poate ar putea să spuie d. Philippide.

Pentru a dovedi teza d-sale, că idealurile n-au nimic de-a face cu însemnătatea operei de artă, d. Philippide aleargă tocmai la literatura antică, la greci, crezînd că măcar în vremurile atît de îndepărtate să-şi găsească un argument pentru teza ce susţine. Puteţi să vă închipuiţi ce i se va întîmpla sărmanei literaturi greceşti, cînd o va caracteriza din punctul de vedere al idealurilor sociale şi morale d. Philippide. Ascultaţi numai : „...Homer — zice d-sa — unde tot idealul stă în mîncare multă şi în bătaie, apoi teatrul lui Eschil — Sofocle cu fatalitatea — ce mai ideal ! — şi teatrul lui Euripide cu deznădăjduirea şi scepticismul..." De discutat idealurile în artă, bineînţeles, cu d. Philippide nu voi mai discuta, aşa, în treacăt numai, îi voi aduce opinia unui cunoscător care a studiat literatura antică

tocmai din acest punct de vedere. Lucien Arréat, în frumoasa sa carte *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*, rezumează astfel studiul său asupra epopeei şi dramei antice:

„Am arătat de la început în epopeea şi drama primitivă expresiunea *marilor scopuri sociale*. Aceasta înseamnă, precum fără îndoială s-a observat, a studia sentimentele în obiectul lor, acţiunea omenească în rezultatele ei, şi dacă pot zice astfel, datoria în înfăţişarea ei exterioară. Sfinţenia mormintelor, trăinicia familiei, puterea cetăţei sunt scopurile pozitive de cari încă se călăuzeşte pasiunea în tragedia antică!"

E curios cît de mici par toate văzute prin prisma d-lui Philippide, la ce proporţii reduce d-sa tot ce atinge! Idealurile epopeei şi tragediei grece sunt mîncarea, bătaia şi scepticismul. Goethe şi Schiller, după idealuri, sunt ca toţi oamenii, dacă nu mai jos, socialismul e un fel de sectantism, socialiştii nişte sectanţi caraghioşi ş.a.m.d.

Pe oamenii mari ca şi pe oamenii mai puţin însemnaţi, dar cari ies din făgaşul comun, trebuie să-i judecăm după măsura pe care ne-o dă genialul Hegel pentru oamenii istorici. „Oamenii istorici — zice Hegel — trebuiesc judecaţi după principiile generale cari constituiesc esenţa intereselor şi pasiunilor lor. Ei sunt oameni mari pentru că au săvîrşit lucruri mari şi nu închipuit, ci în adevărat şi necesar mari... Care dascăl de şcoală nu s-a încumetat de a dovedi, luînd ca exemplu pe Alexandru Macedon şi Iuliu Cesar, că aceşti oameni au fost împinşi de cutare sau cutare pasiuni şi de aceea au fost imorali. De unde urmează imediat că el n-are aceste pasiuni, şi dovadă e că n-a supus Asia şi n-a învins nici pe Darius, nici pe Porus, ci trăieşte binişor şi lasă pe alţii să trăiască."

Noi n-avem nimic de zis, să trăiască cu toţii, şi oamenii mari şi oamenii însemnaţi şi oamenii de talent şi dascălii de şcoli de cari ne vorbeşte Hegel, îndeplinindu-şi fiecare menirea pe pămînt, după cum e dat fiecăruia, după organizaţia lui. Aşa e şi la alte specii animale, spre pildă la păsări. Sunt între păsări şoimi, vulturi, dar sunt şi păsări domestice: găini, raţe, curci. Cele dîntăi, sus de tot, deasupra piscurilor uriaşe, se scaldă în aerul dimineţei uitîndu-se în depărtările albastre, unde li se deschid orizonturi imense. Cele din urmă se plimbă prin curtea din dos uitîndu-se la uluci, fiecare împlinindu-şi menirea după organizaţia ei. Atît numai, să nu se compare raţa cu vulturul, să nu zică raţa: „Vulturul? Dar ce e vultu-

rul ? Un nespălat ! De cînd mă scald în copaie, n-a venit măcar o dată să se scufunde şi el cu mine !" Şi să nu zică iarăşi găina : „Şoimii ? Dar ce sunt ei ? Păsări ca toate păsările, dacă nu cumva ceva mai pe jos. Şi ei acolo sus se plimbă prin curte, scormonind cojile de cartofi pe cari le aruncă slujnica din bucătărie !" Asta nu trebuie să facă, încolo să trăiască cu toţii. Decît, îţi faci şi următorul raţionament : găina numai atunci nu s-ar compara cu şoimul cînd ar pricepe ce e şoimul ; dar dacă ar pricepe, atunci n-ar mai fi găină ! Grea dilemă !

De altmintrelea toate acestea nu sunt de loc în chestie.

Vezi cît de molipsitoare sunt exemplele rele ! Avînd a face cu digresiunile d-lui Philippide, m-am molipsit şi am ajuns şi eu să le fac, şi din polemica cu d-sa am ajuns la păsările domestice.

Cititorul n-are decît să facă cu digresiunile mele ceea ce am făcut eu cu digresiunile d-lui Philippide — să le elimineze.

TARAS ŞEVCENKO

Cît talent, cît geniu doarme în adîncimile maselor muncitoare, cîţi învăţaţi iluştri, cîţi artişti geniali mor umblînd după coarnele plugului, bătînd cu ciocanul, bătuţi şi ei de sărăcie, nevoi şi neştiinţă !

Cîte genii mor necunoscute, pentru că condiţiunile păcătoase ale vieţei, sărăcia şi neştiinţa în care zace poporul muncitor nu îngăduie ca toate aceste mari însuşiri să vadă lumina zilei.

Cea mai bună dovadă a acestui adevăr sunt acei din clasele muncitoare pe cari o întîmplare fericită i-a putut smulge din condiţiunile mizerabile ale traiului lor ucigător.

Unul din aceştia e ţăranul iobag Taras Şevcenko, marele poet al poporului ucrainian. [1]

Taras Şevcenko s-a născut la 1814 în guvernămîntul Kiev. El era fiul unui ţăran iobag şi începutul vieţei lui a fost grozav de greu. Trecea de la un stăpîn la altul muncind din greu la cîmp, muncind muncă de rob. Stăpînul, văzîndu-l deştept, l-a luat la curte. Taras, care de copil a învăţat să citească, avea o mare tragere de inimă către pictură şi, cînd n-avea ce face, zugrăvea, zugrăvea mereu. Cît de scump l-a costat această

[1] Ucraina sau Malorosia cuprinde întreg sud-vestul Rusiei şi o mare parte din Galiţia. Ucrainenii, cari se numesc şi maloroşi sau ruteni, sunt un popor numeros, între optsprezece şi douăzeci de milioane, sunt deci poporul cel mai numeros ce e încorporat împărăţiei ruseşti, polonii fiind mai puţini la număr. Prin limba, obiceiurile şi istoria lor, ei se deosebesc de ruşi aproape tot atît cît şi polonezii.

In Ucraina există un partid care lucrează — în secret în Rusia şi pe faţă în Galiţia — pentru restabilirea Ucrainei ca o ţară aparte (n.a.).

patimă, cîte pedepse şi ce bătaie nu suferea el de la stăpînul său, cînd acesta-l prindea pitulit şi zugrăvind. Văzînd însă că toată bătaia e degeaba şi făcîndu-şi socoteală ce folos ar trage el dacă robul lui ar ajunge un pictor bun, stăpînul s-a hotărît să-l trimeată la şcoală în Petersburg.

Boierii ruşi făceau foarte bună treabă din vînzarea robilor mai învăţaţi — pictori, muzicanţi etc.

Acestei întîmplări, lăcomiei stăpînului, datoreşte Ucraina pe cel mai mare poet al ei.

În Petersburg, Şevcenko a intrat în şcoala de bele-arte şi acolo în curînd a fost băgat în seamă pentru marile sale talente. Printre cunoscuţii lui Şevcenko au fost pictori şi scriitori cari au început să se gîndească cum să-l răscumpere din robie. Celebrul pictor Brulov a făcut portretul lui Jukovski, poetul curţei imperiale ; acest portret a fost pus la lotărie pentru două mii cinci sute ruble, o sumă foarte însemnată pe acea vreme, şi cu aceste parale au răscumpărat pe Şevcenko.

După ce Şevcenko a mîntuit academia, a ajuns un pictor bun, el putea să trăiască din pictură, dar n-a ajuns un pictor aşa de vestit cum se aşteptau prietenii lui. În schimb însă un alt talent, un talent mare, nemărginit, s-a deşteptat în fostul ţăran iobag, talentul poetic.

Întîile lui poezii au fost o revelaţie pentru toţi. Deodată s-a arătat ce comori de poezii zac în masele profunde ale poporului ucrainian. În cîntecele lui istorice şi lirice, cîntece cari se cîntă şi acum în toată Ucraina, Şevcenko face să reînvieze trecutul Ucrainei cu toată gloria şi grozăveniile lui şi prezentul ei mizerabil. Ceea ce caracterizează mai ales poeziile lui Şevcenco, afară de o formă splendidă, de o limbă populară curată, e o durere şi o jale nespusă pentru muncitorimea ucrainiană, pentru fraţii lui de suferinţă. În nici un poet mare nu e concentrată atîta gingaşă şi nestrămutată iubire pentru popor şi atîta durere pentru suferinţele lui.

Cea mai însemnată poemă istorică a lui e *Haidamaki*. În această poemă el zugrăveşte marea răscoală a poporului ucrainian în contra apăsărei boierilor (şleacticilor) polonezi cari stăpîneau pe acea vreme Ucraina. Această răscoală, cu toate grozăviile ei, e zugrăvită cu o putere extraordinară şi, deşi ca poet patriot ucrainian toate simpatiele lui sunt cu răsculaţii, peste tot locul însă pluteşte acelaşi spirit bun, înspăimîntat de

atîta răutate omenească, peste tot se așterne durerea ce simte marea lui inimă din pricina răutății omenești.

Una din cele mai populare poeme a lui, care se citește cu același mare interes în coliba țărănească ca și în casa oamenilor avuți, e *Katerina*. Eroina acestui mare poem, un fel de roman în versuri, și în versuri admirabile, e Katerina, o fată de țăran. Ea se dă în dragoste cu un ofițer rus ce era în garnizoană în sat, acesta o înșală zicînd că are să o ia de nevastă și cînd ea rămîne grea, el pleacă lăsînd-o în durere și rușine. Ea naște un copil, un bastard. Ce rușine pentru ea ! Ce rușine pentru bieții părinți ! De rușine și de gura satului, ea trebuie să plece. Pe o noapte grea de iarnă, cu copilul ei în brațe, pleacă din sat, dar unde ?... Lumea e așa de mare, așa de rece și așa de rea, și biata fată n-a ieșit niciodată din sat. Pe la miezul nopții, ostenită de moarte, nebună de durere, își lasă copilul la cea dintîi casă din drum și fuge, și se azvîrle într-un ochi de apă, sub gheață. Această scenă unde Katerina, nebună de durere, fuge spre mal cîntînd și plîngînd, îți rupe inima de jale. Copilul ei crește, la șapte ani el duce de mînă pe un cobzar bătrîn și orb. Vara, la marginea drumului, bătrînul cobzar cîntă gloria trecută a Ucrainei, robia ei de azi, cîntă iubirea nevinovată a fetelor și flăcăilor, iar copilașul strînge pitacii. Trece o trăsură bogată, în ea e un colonel cu nevasta sa ; copilul se repede și întinde mîna, dar asemănarea lui cu părinții face să-i fulgere gîndul colonelului că acesta e copilul lui cu nenorocita Katerină. Colonelul dă bici cailor și fuge. După cîteva versuri de foc și de groază la adresa părintelui care a respins mîna întinsă a copilului, Șevcenko sfîrșește cu următoarele versuri, atît de caracteristice : „Așa își fac unii altora, oamenii, pe lumea asta, pe unul îl leagă, pe altul îl ucid, iar altul singur se omoară. Și pentru ce ? D-zeu știe. Lumea e atît de mare și largă și în această lume un nenorocit n-are unde să-și rezime capul."

Altă poemă foarte populară e *Naimicika*, adecă slujnica, servitoarea. Acolo e descrisă iar o fată înșelată care e nevoită să-și arunce copilul la alții ; aceștia îl înfiază, și ea, necunoscută nici de stăpîni, nici de copilul ei, se tocmește acolo ca slujnică și o viață întreagă slujește lîngă copilul ei, fără ca cineva să bănuiască măcar cine e ea.

Toţi cei mici şi nenorociţi atrăgeau marele şi simţitorul suflet al genialului poet, şi cine e mai nenorocit decît o biată fată înşelată, decît o mumă ce e nevoită să-şi înstrăineze copilul?

Dintre admirabilele lui poeme, trebuie să pomenim *Visul* şi *Caucazul*.

În poema *Visul* sau mai bine *Somnul*, poetul adoarme şi simte că o putere supraomenească îl rădică pe sus şi îl duce prin văzduhuri deasupra Rusiei întregi. De acolo, de sus, el vede toate şi le descrie în versuri superbe. El vede cum cei tari, pentru un ban, dezbracă văduvele, iau bucăţica din gura orfanilor, el vede cum fiii aceleiaşi ţări se împilează unii pe alţii, el vede cum cei ce se răscoală pentru dreptate şi adevăr lucrează în Siberia, în fiare, în prăpăstiele subpămîntene, el vede cum munceşte şi suferе poporul, şi cînd trece pe deasupra Petersburgului, el vede desfrînarea şi luxul nebun în care se cheltuieşte această muncă. Poema are scene artistice foarte puternice, spre pildă aceea cînd hatmanii morţi cîntă şi blestemă într-un blestem îngrozitor pe ţarii Rusiei, cari dintr-un popor liber au făcut pe ucrainieni un popor de sclavi, de iobagi.

În poema *Caucaz*, Şevcenko cîntă şi slăveşte pe vitejii cerchezi cari apărară cu atîta vitejie mîndrii lor munţi de invazia rusească şi-i îndeamnă la luptă crîncenă şi înverşunată contra cotropitorilor — şi îndeamnă la aceeaşi luptă toate popoarele subjugate Rusiei. [1]

Una din cele mai frumoase poeme ale lui e *Maria*. El, care a plîns atît de mult pe mumele nenorocite, a plîns cele mai fierbinţi şi mai curate lacrămi pentru Sfînta Maria, simbolul dureros al tutulor mumelor nenorocite.

Poema se începe cu un imn, cu o rugă a poetului către sfînta Maria. Traduc aici această rugă superbă, regretînd din suflet că proza mea palidă dă o idee atît de slabă de puternicele versuri ale lui Taras Şevcenko:

„Toată nădejdea mea o pun în tine, maică, şi în vremuri grele mila ta o chem. Tu, sfîntă între sfinte, preacurată şi milostivă, vezi, aicea eu mă tîngui, mă jelesc şi plîng... Uită-te, preacurată, la ei, uită-te şi la ei, la toţi dezmoşteniţii, la toţi robii lipsiţi de vedere şi de lumină, dă-le lor puterea pe care

[1] Înainte de a fi subjugată de Rusia, Ucraina a fost o republică liberă, în care domnea o mare egalitate şi în care nici nu se pomenea despre iobăgie (n.a.).

a avut-o fiul tău martir : să ducă ei cu paşi siguri greaua lor cruce pînă la mormînt. Tu, atît de slăvită, ascultă-le suspinele şi trimete-le lor un sfîrşit bun. Şi atunci cînd satele noastre iubite vor înflori, atunci eu, smeritul, îţi voi cînta, îţi voi psalmodi încet şi vesel sfînta ta soartă. Dar acuma numai tînguirile, numai lacrimele, numai plînsetele unui suflet nenorocit, eu, nenorocitul, îţi aduc ţie."

În poema lui Şevcenko, *Maria*, Isus şi Maria sunt oameni ca toţi oamenii, numai-s mari şi sfinţi prin iubirea lor, prin lupta şi suferinţele lor pentru cei mici şi nenorociţi, pentru adevăr şi pentru lumină. În poema lui Şevcenko, Maria, fată frumoasă şi bună ca un înger, trăieşte în casa bătrînului Iosif. Ea umblă toată ziua prin văi şi prin păduri, cîntă şi plînge, un neastîmpăr o frămîntă, ea simte că e mare menirea ei. Într-o zi apare în casa lui Iosif, un profet inspirat, frumos ca soarele. El propăvăduia iubirea, pacea, mîntuirea — şi frumoasa fată, pătrunsă de cuvintele lui înflăcărate şi sfinte, de frumuseţea lui dumnezeiască, pleacă după dînsul în pădure, pe urmă naşte pe Isus. Luptînd cu nevoile, sărăcia, foamea, cu persecuţiile, cu jertfele grele şi nenumărate, creşte Maria pe fiul ei iubit, ea seamănă în inima lui acele seminţe al căror rod a zguduit lumea întreagă. Cînd el creşte şi începe să propăvăduiască acele precepte de iubire şi frăţie şi acea revoltă contra ordinei sociale de atunci, care l-a dus la moarte, ea, mama iubitoare şi femeia mare, a mers cu el pînă la Golgota, veghind asupra lui şi îmbărbătîndu-l cu iubirea ei nemărginită. Sunt scene foarte puternice în această poemă. Aşa e scena de pe muntele Eleon, unde Cristos, persecutat, ostenit de moarte, cu picioarele sîngerînde de drumuri grele, se odihneşte înconjurat de copii, pe care-i mîngîie şi-i sărută, iar Maria, plîngînd, îi spală picioarele şi-i dă apa răcoritoare să bea. Tot aşa e şi scena cînd ea stă la răspîntea drumului înconjurată de copii şi vede cum îl duc pe fiul ei la răstignire. Ca să dăm o idee mai lămurită despre această poemă admirabilă, traduc sfîrşitul ei, exprimîndu-mi iarăşi părerea de rău că proza mea aşa de slabă va da şi o idee slabă despre splendidele versuri ale lui Şevcenko.

„A fost răstignit singurul tău fiu, iar tu, după ce te-ai odihnit sub un gard, ai plecat iar în Nazaretul tău. Văduva [1]

[1] Văduva de care se pomeneşte aicea e Elisaveta, muma lui Ion Botezătorul (n.a.).

a fost de mult înmormîntată într-un sicriu dăruit de străini, iar pe Ion al ei l-au omorît în temniţă... Şi bătrînul Iosif nu mai e... şi tu ai rămas singură, singurică ai rămas. Aşa, sărmană, ţi-a fost soarta !... Tovarăşii lui slabi la suflet nu s-au dat în mîinele ucigaşilor, s-au ascuns, s-au împrăştiat cu toţii şi tu trebuia să-i strîngi din nou. Şi iarăşi într-o noapte s-au strîns cu toţii împrejurul tău, tînguitori. Şi tu, mare între femei, cu sfîntul tău cuvînt de foc, ca un praf pe vînt ai împrăştiat slăbiciunea şi frica lor. Tu ai turnat sufletul tău sfînt în sufletele lor nehotărîte. Slavă ţie, Mario ! Sfinţii bărbaţi s-au înălţat şi s-au împrăştiat în toate colţurile lumei, în numele fiului răstignit, de tine născut, Marie. Iubire şi adevăr au adus ei în cîteşipatru colţurile lumei iar tu tînguind sub un gard, în buruiene ai murit de foame. Amin."

A preface pe Isus şi Maria în oameni mari şi sfinţi numai prin iubirea şi suferinţa lor şi a povesti viaţa lor simplă dar nemărginit de dureroasă într-o poemă lirică nu va îndrăzni oricare poet s-o facă.

Dar Şevcenko a îndrăznit mai mult, el a făcut din Maria învăţătoarea, însufleţitoarea lui Cristos, el a făcut din ea o luptătoare eroică, de un eroism neînchipuit. Cu nemărginita durere de mumă în suflet, ea găseşte încă putere să strîngă împrejurul ei pe apostolii înfricoşaţi, să le insufle încredere şi bărbăţie, să-i trimeată în luptă, şi pe urmă, rănită de moarte prin icoana fiului ei răstignit şi prin marea mişelie şi răutate a oamenilor, ea, tînguitoare, moare de foame în buruiene sub un gard. La această înălţime nici un poet n-a îndrăznit să ridice o femeie, la care a îndrăznit ţăranul iobag Şevcenko. Ştiu că sfîrşitul nu va fi pe planul tuturor. Apoteozele de pînă acuma sunt mai frumoase, şi, cu toate acestea, acest sfîrşit dovedeşte marele suflet şi marele geniu al lui Şevcenko. Acest sfîrşit îngrozitor de dureros nu numai că se potriveşte mai mult cu adevărul, dar e logic, e necesar, pentru că aşa au trăit şi au murit toţi acei care şi-au dat tot sufletul şi toată inima pentru binele omenirei, aşa a trăit şi a murit şi Şevcenko. Maria, neînchipuit de frumoasă, ridicîndu-se la ceruri pe un nor ţivit cu aur, într-o ghirlandă de îngeri, scăldată într-o mare de lumină, ce seamănă cu o mare de aur topit, această apoteoză a Mariei, făcută de genialul Tizian, în marele său tablou *Ascensiune*, e închipuirea geniului celor mari şi fericiţi. Maria, cu moartea-n suflet, murind de foame în buruiene, sub un

gard, e închipuirea geniului celor mici şi nenorociţi. Maria lui Tizian ne înalţă sufletul, dar vorbeşte mai mult ochilor noştri, simţimintelor noastre de frumuseţe; Maria lui Şevcenko vorbeşte simţimintelor noastre de milă, de iubire, de îndurare, vorbeşte mai mult inimei, pe care o strînge de durere. Şi e natural ca cea dintîi a închipuit-o Tizian, care a trăit între cei mari şi puternici, iar pe cea de a doua, Şevcenko, un ţăran iobag ce toată viaţa lui a trăit în durere, în suferinţă şi în robie. E neînchipuit de frumoasă Maria lui Tizian, dar mai mare şi mai sfîntă decît a lui Şevcenko nu e.

Se înţelege că o mare parte din aceste scrieri de care am pomenit aici nu puteau fi tipărite în Rusia; unele din ele, cum e *Visul*, sau *Caucazul*, dacă s-ar fi aflat de cine-s scrise, l-ar fi dus pe poet drept la spînzurătoare. Şi acuma chiar, aceste scrieri se tipăresc în străinătate şi numai prin contrabandă pot fi introduse în Rusia.

Dar şi scrierile ce au ieşit sub cenzura rusească, cum e poema *Katerina*, şi mai ales influenţa şi renumele ce a început să capete Şevcenko n-au putut fi văzute cu ochi buni de guvernul rusesc. O denunţare a unui spion, adevărată sau născocită, că Şevcenko a citit o satiră contra ţarului într-un cerc de prieteni din Kiev, face ca Şevcenko să fie arestat şi, după porunca ţarului Nicolae, să fie expediat mai întîi în Orenburg şi pe urmă în depărtatele stepe de pe malul Mărei Aral. Aici, ca pedeapsă, a fost înrolat ca simplu soldat într-un fel de batalion disciplinar. Împăratul Nicolae i-a interzis să picteze sau să scrie. Într-o robie atît de îngrozitoare, mai rea decît munca silnică, a trăit şi a suferit Şevcenko zece ani. Puţinele versuri ce a scris el în această vreme, căci cu toată supravegherea izbutea cîteodată să înşele paznicii, aceste puţine poezii sunt parcă ţesute din lacrimi şi de multe ori se sfîrşesc într-un hohot de plîns. După moartea ţarului Nicolae, prietenii lui Şevcenko au căpătat de la noul ţar iertarea lui. La 1857 el a fost graţiat, i s-a permis să vină în Petersburg, i s-a permis chiar să se ducă în satul lui. Puţină bucurie a simţit Şevcenko din această liberare. În patria lui iar a văzut sărăcia şi robia satelor pentru cari a suferit şi a plîns atîta, a văzut pe fraţii şi surorile lui zăcînd în robie. O scrisoare din această vreme, adresată unei reviste ruseşti, o scrisoare cu atît mai sfîşietoare fiindcă e scrisă cu mare băgare de seamă, sfîrşeşte

cu aceste cuvinte: „Fraţii şi surorile mele, domnule, sunt şi acuma iobagi, da, domnule, sunt şi acuma iobagi".

În curînd el a fost iar arestat pentru vorbele drepte ce spunea ţăranilor şi a fost izgonit din patria lui, şi, curînd după aceasta, la 1861, după o viaţă aşa de grea şi nenorocită, Şevcenko a murit.

Cuvintele ce au devenit banale: „El a murit, dar operile lui vor trăi vecinic între oameni" — aceste cuvinte pentru puţini, pentru foarte puţini pot fi zise cu atîta dreptate ca pentru Şevcenko. Faptul că el a fost un mare patriot face să fie cetit şi admirat de clasele avute, iar faptul că a vărsat cele mai fierbinţi lacrimi pentru poporul muncitor, pentru cei mici şi săraci, îl face să fie iubit de aceştia din urmă. La aniversarea morţei lui, în Rusia pe ascuns, în Galiţia pe faţă, se fac întruniri şi se ţin discursuri. Ziua naşterii şi a morţei lui Şevcenko au devenit zile naţionale. Mi-aduc aminte cum, pe vremea mea, într-un grup de studenţi ruşi s-a făcut, în glumă, următoarea definiţie a studenţilor ucraineni: studentul ucrainian e un om care citeşte pe Şevcenko şi plînge. Eu singur, în tinereţele mele, am văzut următoarea scenă înduioşătoare: într-un sat pierdut în stepele Ucrainei, într-o colibă ţărănească, un băieţandru ca de cincisprezece ani citea o carte straşnic de mîzgălită, era *Katerina* lui Şevcenko. La masă, rezemat pe coate, stetea tata şi asculta cu seriozitate şi evlavie, iar pe laviţă stetea mama şi-şi ştergea lacrimele.



Cînd mergi cu vaporul pe largul rîu ucrainian Dnipru, mai jos de oraşul Kanev, pe malul Dniprului, vezi o movilă cu o cruce de lemn. Cînd trece vaporul în dreptul movilei, publicul de pe punte îşi descoperă capul, cei credincioşi îşi fac cruce. Dacă vei întreba ce înseamnă această ceremonie, ţi se va răspunde nu fără o privire de bănuială (adică, ce D-zeu, nici atîta nu ştii ?) că aici e îngropat *pravednyi* (adică sfîntul, dreptul) Taras Şevcenko. În multe poezii şi verbal, el a rugat pe prietenii săi ca să-l îngroape în o movilă de pe malul Dniprului, rîu larg, iute şi puternic, ce a fost atît de iubit şi atît de cîntat de nefericitul poet. Şevcenko a voit ca bătrînul Dnipru, trecînd pe lîngă mormîntul lui, să-i spună poveştile,

cîteodată vesele, dar mai des îngrozitoare, ale poporului său. Să-i plîngă şi după moarte, ca şi cînd nu i-ar fi plîns destul în viaţă. Şi de atunci bătrînul Dnipru, ducînd apele lui cînd limpezi, cînd tulburi în Marea Neagră, îi tot cîntă marelui şi nefericitului poet, îi tot cîntă, îi tot plînge şi îi tot spune. Şi îi povesteşte poetului bătrînul Dnipru, că pe lumea asta totul se preface şi se schimbă şi după cum el, bătrînul Dnipru, trece cu alte ape pe lîngă mormîntul poetului, tot aşa totul curge şi se schimbă şi cu fiecare clipă se naşte şi se încheagă altă viaţă. Şi-i mai spune că de la moartea lui multe s-au schimbat, că poporul lui s-a liberat din iobăgie, dar că a căzut în altă robie, în alte dureri şi suferinţe, în alte lanţuri din cari însă se va libera mai uşor. Şi-i mai spune bătrînul Dnipru, ducînd apele lui, ba limpezi, ba tulburi, în Marea Neagră, că poporul muncitor din toată lumea civilizată începe să deschidă ochii de-a binelea, că începe să priceapă şi ce e şi ce trebuie să fie, că din apus suflă un vînt din ce în ce mai puternic, un vînt de deşteptare, de reînviere, de prefacere a întocmirelor obşteşti, că popoarele muncitoare încep să-şi întindă mînele peste granițe şi într-un gînd şi suflet să lucreze pentru dezrobirea lor desăvîrşită şi deci pentru fericirea lumei întregi. Şi va veni vremea cînd bătrînul Dnipru, ducînd în Marea Neagră apele lui, sunînd din valuri, va striga nemîngîiatului poet : „Scoală, frate Taras, n-auzi ? Nu vezi că pămîntul e în sărbătoare, că ceea ce aţi visat voi, tu şi cel de la Golgota şi aceea ce a murit tînguitoare în buruiene, sub un gard, şi atîtea mii alţii, n-auzi, nu vezi că visul vostru s-a îndeplinit şi că pacea, iubirea şi adevărata frăţie domnesc între oameni ?" Şi atunci din Golgota, din mormîntul poetului ca şi din miile de morminte ale celor buni şi drepţi, se va înălţa un cînt, un imn sfînt care parcă dintr-o orgă imensă va psalmodi deasupra lumei întregi cîntul izbîndei, şi din acest cînt curat, limpede, duios vor răsări cuvintele : „Fiţi fericiţi, voi oameni şi popoare, şi nu ne uitaţi pe noi, pe cei cari prin durerile, prin suferinţele, prin cel mai curat sînge din sîngele nostru v-am pregătit izbînda voastră".

Şi popoarele nu-i vor uita !

ARTIȘTII-CETĂȚENI

I

De multe ori în articolele mele am avut prilej să vorbesc despre idealurile sociale în artă, despre înălțimea ideală a artistului, despre viața și activitatea *cetățenească* a unui mare artist. Cuvintele mele au fost primite de mulți cu mare neîncredere. De cîte ori n-am auzit spunîndu-se: „Dar ce au a face idealurile sociale cu viața cetățenească a unui artist? Artiștii în general nu se ocupă decît de arta lor, și din punctul de vedere al idealurilor sociale și al activității cetățenești, ori sunt absolut indiferenți, ori sunt oameni ca toți oamenii." Și astfel, oameni inteligenți chiar ajungeau de multe ori la concluziunile d-lui Philippide, *că eu iau probele din propria mea judecată și nu din experiența de pînă azi.* În acest articol am să reiau mai de aproape în discuție chestia idealurilor sociale și a vieței cetățenești a artiștilor mari.

De la început chiar, țiu să declar următoarele: eu n-am afirmat niciodată un lucru așa de absurd că un scriitor de valoare trebuie să fie numaidecît și un mare cetățean. Dacă aș afirma așa ceva, aș fi în flagrantă contrazicere cu părerile ce am expus cînd am vorbit despre influența mediului social asupra omului, deci și asupra artistului; dacă aș afirma așa ceva, aș crede în predestinație. Știu și eu că au fost și sunt scriitori de talent ale căror idealuri sociale, viață și activitate cetățenească sunt departe de a fi la înălțimea talentului lor. Ceea ce afirm eu însă e că *scriitorii geniali,* nu de talent, acei cari în adevăr au exprimat epoca lor, aceia,

în marea majoritate a cazurilor, nu în mod absolut, au fost nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni, au stat în adevăr la înălțimea ideală a epocei lor.

Ceea ce afirm încă e că chiar în genialitate e o tendință spre înălțare nu numai artistică, dar și cetățenească. Aceasta voi căuta să o dovedesc în prezentul articol. Se înțelege că cea mai bună dovadă va fi cînd exemplele le voi lua „nu din propria mea judecată, ci din experiența de pînă astăzi". Pentru dovedirea tezei mele, voi trece în revistă viața scriitorilor geniali. Bineînțeles că într-un articol de revistă e absolut imposibil de a arăta, măcar în cîteva cuvinte, viața tuturor geniilor din toate timpurile; e deci evident că trebuie să ne mărginim. De aceea, ca exemplu vom lua numai pe scriitorii geniali din țările europene, și numai din o epocă mai modernă, începînd de la a doua jumătate a secolului XVIII.

Această epocă e mai prielnică de studiat într-un mic articol de revistă, fiindcă e o epocă mai apropiată de noi și fiindcă în ea s-au produs multe genii. În unele țări, cei mai geniali scriitori din cîți au avut ele sunt în epoca aceasta.

Așadar, în acest articol voi trece în revistă pe cei mai geniali scriitori-poeți ai națiunilor europene din epoca indicată și voi caracteriza în cîteva rînduri viața, activitatea și influența lor socială și cetățenească, bazat nu pe vorbe, ci pe fapte din viața lor, pe biografiile lor chiar. Pentru a fi mai doveditor, voi lăsa cuvîntul altora, voi lăsa ca biografii să aprecieze — aceasta pentru aceia cari ar putea să mă acuze de părtinire. Pentru aceștia din urmă țin încă să declar că, dintre biografii și scriitorii citați aicea, afară de Mehring, nici unul n-are principiile mele socialiste și că mulți din ei au chiar principii contrarii.

Sunt multe obiecții cari s-ar putea face unui asemenea studiu. Prima e că geniile sunt relative și că e greu să ne înțelegem cine a fost geniu și cine simplu talent literar. Această obiecțiune nu o cred întemeiată. Geniile mari sunt consacrate prin critică, prin opinia publică, prin istorie. Și dacă voi zice, spre pildă, că cei mai geniali poeți ai Germaniei, pentru epoca indicată mai sus, sunt : Lessing, Schiller, Goethe, Heine, atunci puțini vor fi cari să mă contrazică.

A doua obiecție ar fi că pentru un studiu așa de mare n-avem spațiul necesar. Un volum mare, și tot ar fi prea

restrîns pentru un asemenea studiu ; cum dar voim noi să abordăm un subiect atît de vast într-un mic articol de revistă ? Această obiecţie e într-adevăr foarte importantă, e chiar hotărîtoare, şi noi atît de bine ne dăm seamă de această împrejurare dezavantagioasă, încît nici nu ambiţionăm să dăm un răspuns şi o soluţie hotărîtoare cestiunei pe care o ridicăm, ci mai mult voim să o punem teoreticeşte şi prin fapte pe adevăratul ei teren, rezervîndu-ne dreptul de a reveni iarăşi şi iarăşi asupra ei.

De altmintrelea, scurtimea spaţiului fiind un defect aşa de mare pentru articolul nostru, are însă şi ea o parte bună : însăşi scurtimea e în parte doveditoare. În adevăr, închipuiţi-vă că aţi vrea să arătaţi înălţimea ideală a lui Crist. Pentru aceasta nu v-ar trebui multe cuvinte. Aţi zice : Crist toată viaţa a propoveduit iubirea şi pacea între oameni, a fost înconjurat de cei mici şi nenorociţi, a fost persecutat de cei mari şi puternici pentru credinţele, ideile, idealurile sale, a fost răstignit, şi de pe cruce se ruga cu limbă de moarte pentru călăii săi : „Doamne, iartă-i, că nu ştiu ce fac". Care volum ar putea să spună mai mult ? Nu-i vorbă, şi după el au fost oameni de aceeaşi înălţime morală, au fost alţii cari l-au întrecut, dar viaţa lui, dar moartea lui, dar mai ales fala lui universală n-a avut-o nimeni.

Dar, orişicum, însuşi faptul că pentru dovedirea tezei noastre nu ne trebuiesc de multe ori decît cîteva cuvinte, e întrucîtva un argument pentru dreptatea noastră : cauzele limpezi şi drepte nu cer pledoarii lungi.

După aceste cîteva cuvinte introducătoare, trecem la subiectul articolului nostru.

După cum am zis, vom trece în revistă pe cei mai geniali scriitori, mai ales pe poeţii celor mai multe naţiuni europene într-o perioadă de o sută cincizeci de ani, începînd adecă de la a doua jumătate a secolului trecut. Sunt însă trei-patru nume pe cari va trebui să le lăsăm la o parte, şi între ele pe unul din cele mai mari, dacă nu pe cel mai mare, pe Goethe. Şi aceasta nu pentru că el ar fi o excepţie dintre scriitorii geniali din punctul de vedere al idealurilor sociale şi umanitare. O, nu. Dar viaţa cu totul excepţională pe care a dus-o Goethe, atît de senină şi liniştită, şi care nu seamănă de loc cu viaţa scriitorilor de geniu în general, viaţa

lui de la curtea din Weimar, răceala lui aparentă față cu unele evenimente sociale importante, atacurile contra lui din partea „Tinerei Germanii" („*das Junge Deutschland*") și mai ales atacurile atît de nedrepte ale lui Heine și Börne, tot pe tema indiferenței lui sociale, toate acestea împreună au făcut o reputație falșe lui Goethe.

Goethe a fost adînc nemulțumit de starea socială a Germaniei ; puțini poeți pe lume au semănat atîtea idei și sentimente înalte, atîtea idei revoluționare. Goethe vedea mai adînc și mai departe decît alții din epoca lui și prin aceasta se poate explica că el a rămas rece la unele evenimente cari pasionau pe concetățenii săi și se entuziasma unde ei rămîneau reci.

Opera lui principală, care totdeodată e cea mai mare operă a epocei, e *Faust*. *Faust*, și anume partea întîia și a doua, rezumă toată viața poetului. Goethe îl începe la 1770 și îl sfîrșește la 1832, astfel că această operă, după Boyesen, mult talentat poet și el, „conține în culori briliante patimele viforoase ale tinereței lui Goethe, luptele și năzuințele bărbăției și înțelepciunea bătrînețelor lui senine". [1]

Iar criticul american Bayard Taylor sfîrșește și rezumează astfel frumosul său studiu asupra lui *Faust* : „Numai cine rămîne puternic și neschimbător în muncă și în luptă, numai cine se trudește pentru binele oamenilor poate să guste întreaga măsură a fericirei. Aceasta e înțelepciunea de aur, care trece prin toată poema *Faust*, de la început și pînă la sfîrșit." [2]

Și în această privință toți cunoscătorii lui, cum sunt Boyesen, Lewes, Eliot etc., sunt de acord. Așadar, o trudă și o luptă neîncetată pentru binele semenilor, iată idealul lui Goethe așa cum reiese din cea mai mare operă a sa, din opera ce-i rezumează întreaga viață. [3]

---

[1] *Ein Kommentar zu Goethe's Faust*, von Hjalmar Hjorth Boyesen, pag. 12 (n.a.).

[2] Bayard Taylor, *Die Geistesheroen Deutschlands und Englands*, pag. 4—5 (n.a.).

[3] Am văzut cum d. Philippide vrea să caracterizeze idealurile lui Goethe prin următoarea frază pronunțată de el : „Degeaba mai scuturați lanțurile, nemților, nu veți deveni niciodată o nație !" Parcă această frază nu poate fi un strigăt de durere, amestecat cu dispreț, din partea unui suflet nobil și mîndru contra celor cari îndură în tăcere robia, și deci o chemare indirectă la liberare. Parcă Heine și Börne

Dar, încă o dată, în privința lui Goethe ar fi de discutat, iar pentru o așa discuție ne lipsește spațiul. Noi nu putem lua aici decît exemple atît de evidente, încît pentru dovedirea lor să ne ajungă cîteva rînduri. Iată pentru ce nu voi vorbi de Goethe, Balzac, Musset, deși după convingerea noastră nu fac de loc excepție dintre scriitorii geniali, pe cari îi vom trece aicea în revistă.

Începem cu Germania.

Cei mai mari poeți și scriitori ai Germaniei sunt: Lessing, Schiller, Goethe, Heine. Bayard Taylor începe astfel studiul său asupra acestor eroi spirituali ai Germaniei: „Epoca în care apar oameni mari niciodată nu e cu totul nepregătită pentru ivirea lor. Înrîurirele ascunse, cari spre sfîrșitul veacului au răsturnat violent ordinea politico-socială existentă, s-au simțit peste tot; de aceea nici nu lipsea o mare clasă de spirite primitoare care să recunoască și să prețuiască pe cei cari au fost născuți pentru crearea spirituală. Dar aceștia din urmă nu puteau să fie cruțați de luptă o vreme oarecare, pentru că e o foarte mare deosebire între un protest tăcut și unul vorbit, contra ordinei existente." [1]

Aceste adînci și admirabile cuvinte s-ar potrivi, într-un fel sau într-altul, nu numai marilor poeți ai Germaniei, ci tuturor scriitorilor geniali pe cari îi vom pomeni aici.

Mai departe, Taylor, după ce descrie mizeria morală în care se găsea Germania intelectuală, zice: „Omul care a deschis drumul în această pustietate a fost Gotthold Ephraïm Lessing. El stă în frunte, pentru că el e adevăratul luptător fruntaș al cugetărei germane, pentru că viața lui a fost o luptă lungă și amară pentru adevăr, toleranță și libertate." Franz Mehring, într-un admirabil studiu, numește pe Lessing cu drept cuvînt: *„edler Vorkämpfer freier Menschheit"*, luptător de avangardă al omenirei libere. Și acest titlu i-l dau toți cîți au studiat viața nobilă a acestui mare luptător pentru drepturile omului.

---

n-au copleșit, n-au ars Germania cu rîsul, cu batjocura, cîteodată cu disprețul lor, dar sub care se ascundeau lacrămi; și acum toți oamenii adevărat luminați văd în Heine ori în Börne pe cei mai devotați, pe cei mai nobili fii ai Germaniei. Parcă a lucra pentru binele unei nații vrea să zică a se gudura pe lîngă ea, a o linguși. O, de asemenea patriotism demagog desigur n-a fost capabil Goethe (n.a.).

[1] Bayard Taylor, *op. citat.* (n.a.).

Schiller, în privința aceasta, e un demn și nobil emul al lui Lessing. Cea dintîi dramă a lui, *Hoții*, cade ca o bombă explozibilă în mijlocul Germaniei, provocînd persecuții contra ei și contra tînărului autor. Și nu e de mirare. Ideile liberatorii ale apropiatei revoluțiuni franceze, ce se împrăștiau peste tot, au deschis calea acestei creațiuni. Cîtă frică și ură a provocat această dramă în clasele domnitoare ale Germaniei o arată următoarele cuvinte ale unui autorizat susținător al ordinei sociale de atunci. Prințul Carol de Würtenberg, vorbind de Schiller, zicea următoarele cuvinte caracteristice: „Dacă aș fi fost D-zeu și pe cale de a crea lumea, și dacă aș fi prevăzut că în acea lume se va scrie drama *Briganzii*, aș fi suspendat creațiunea" [1]. Alarmat de impresia produsă de această dramă, prințul domnitor îl cheamă pe Schiller și îi cere să nu mai tipărească nimic fără permisiunea lui. Se înțelege că Schiller nu se supune acestui ordin, e arestat și după ce îl liberează e nevoit să fugă travestit la o prietenă a lui lîngă Meiningen, unde scrie *Fiesco*, *Cabală și iubire*, care respiră și o mai mare ură contra apăsării politice și o mai neînfrînată năzuință spre libertate decît drama *Briganzii*. Protecția puternicilor săi amici, mai ales protecția lui Goethe și a curței de Weimar, îl scapă de multe persecuții la care ar fi fost supus altmintrelea; dar prietenia puternicilor nu-l face să schimbe cu o iotă spiritul însuși al creațiunilor sale poetice. El scrie mai tîrziu opere nemăsurat mai puternice decît *Briganzii*, dar spiritul lor, direcția socială e aceeași. Scherr numește pe *Don Carlos* „un cînt sublim de libertate, pătruns de cea mai curată umanitate", și același lucru trebuie să-l spunem de toate dramele lui Schiller și poate, mai mult încă decît de altele, despre *Wilhelm Tell*, cea din urmă și cea mai genială din dramele lui.

Schiller de la început și pînă la sfîrșit a rămas credincios idealurilor sale.

„El trebuie să sfîrșească cum a început — zice Scherr — ca poet și apostol al libertăței și drepturilor oamenilor. Atîta e sigur, că *Jurămîntul de la Rütli* e cea mai superbă grupă dramatică a dramei germane și că din *Tell* nenumărate inimi

[1] *Pensées de Goethe*, Eckermann (n.a.) (recte: *Conversations avec Goethe*).

s-au pătruns, se pătrund și se vor pătrunde de cel mai nobil entuziasm pentru cele mai mari bunuri ale omenirei." [1]

Dacă ne-am apuca să cităm aprecieri în felul acesteia asupra lui Schiller, am putea să edităm cîteva volume.

Dar cel mai revoluționar dintre toți marii poeți ai Germaniei netăgăduit că e Heinrich Heine.

Chiar în cele dintîi poezii ale sale, Heine se ridică contra stărei de lucruri din Germania. Pentru a scăpa de persecuții și pușcărie, Heine trece granița și acolo, în exil, trăiește și moare.

De acolo, din Franța, el azvîrle în Germania acele creațiuni superbe, pline de un rîs nebun și de un plîns înăbușit, de acolo el azvîrle în Germania acel material explozibil care contribuie așa de mult la izbucnirea revoluției din 1848.

Luptător neobosit, Heine duce această luptă chiar în ultimii ani ai vieței sale, ani grozavi ai agoniei, pînă cînd oribila boală l-a doborît.

În frumoasa sa carte, *Das Junge Deutschland,* Brandes zice de Heine: „Din Franța, el, ca scriitor, a dus o luptă neîntreruptă și neobosită contra reacțiunei europene. Se poate zice că în această privință el e marele urmaș al lui Byron. Puțini ani după ce sabia rîsului în serviciul libertăței a căzut din mîna murindului Byron, ea a fost ridicată de Heine, și o viață întreagă a fost întrebuințată cu aceeași îndemînare; dar în cei din urmă opt ani ea a fost mînuită de un rănit mortal." [2]

Și genialul poet zice el însuși în admirabilele sale ***Reisebilder*** [3]:

„Nu știu dacă merit ca odată să mi se împodobească cosciugul cu o cunună de lauri. Poezia, oricît am iubit-o, a fost totdeauna pentru mine numai o sfîntă jucărie, ori un mijloc blagoslovit pentru scopuri cerești... Dar o sabie să-mi puneți pe cosciug, pentru că am fost un soldat curagios în lupta pentru libertatea omenirei *(Befreiungskrieg).*"

Să trecem acum la Franța. Cei mai mari scriitori francezi ai secolului trecut sunt: Diderot, Voltaire, Rousseau.

---

[1] Johannes Scherr, *Allgemeine Geschichte der Literatur,* drittes Buch, pag. 242—243 (n.a.).

[2] Georg Brandes, *Das Junge Deutschland*, pag. 213 (n.a.).

[3] Imagini de călătorie (germ.).

Diderot reformează critica artistică și literară. Împreună cu Lessing, el poate să fie socotit ca întemeietorul criticei moderne. De altmintrelea el are așa de mult comun cu acesta din urmă, încît cu drept cuvînt poate să fie socotit ca un Lessing al Franței. Despre marea însemnătate a lui Voltaire ca scriitor nu mai vorbesc, ea e cunoscută de toată lumea. Rousseau e mai mult cunoscut ca un scriitor politico-social, dar în adevăr el a fost un artist genial. Brunetière, unul din cei mai buni cunoscători ai literaturei franceze, socotește pe Rousseau ca întemeietorul liricei franceze din secolul nostru. Influența aceasta a fost așa de mare, încît Brunetière găsește fraze întregi din Rousseau puse numai în versuri de Victor Hugo, Musset și Lamartine. Ei bine, acești scriitori geniali au fost cei mai mari revoluționari ai secolului. Influența lor a fost așa de puternică, încît unii îi socotesc cauza și creatorii marei revoluții franceze, ceea ce e desigur o absurdă exagerare, caracteristică însă pentru enorma influență socială a acestor scriitori geniali.

Însuși secolul nostru, reformat prin marea revoluție franceză, unii îl numesc secolul lui Voltaire. Gloria politico-socială a acestor scriitori geniali a fost așa de mare, încît a lăsat cu totul în urmă gloria lor ca scriitori-artiști.

Cel mai mare poet francez al veacului nostru e Victor Hugo — și desigur numai Victor Hugo nu poate să fie socotit între oamenii cărora le sunt indiferente idealurile sociale, luptele sociale. Ca deputat, ca membru al camerilor constitutive după revoluția de la 1848, ca senator, dar mai ales ca poet, el a fost în avangardă.

Numai unei întîmplări fericite îi datorește el viața după lovitura de stat a banditului Napoleon al III-lea. Obligat să emigreze, el stă aproape douăzeci de ani în exil și de acolo duce o luptă înverșunată și neîntreruptă contra călăului republicei franceze. Mai bine decît oricine, el singur și-a rezumat toată viața sa de poet glorios, de luptător generos, în versurile :

J'ai, dans le livre avec le drame, en prose, en vers,
Plaidé pour les petits et pour les misérables.
Suppliant les heureux et les inexorables.

J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant,
J'ai taché d'éclairer l'homme en le réchauffant,
J'allai criant science, écriture, parole... [1] etc.

Pentru epoca pe care am țărmurit-o, cei mai mari poeți ai Engliterei sunt Shelley și Byron.

Cea dintîi poemă pe care o scrie Shelley, *Queen Mab* [2], ridică contra lui o groaznică furtună. E adevărat că e cea mai violentă profesie de credință ateistă ce s-a scris vreodată. Dat afară din *College,* el începe o luptă desperată contra bigotismului englez, contra netoleranței, tradițiilor moarte și contra nedreptăților sociale ale Engliterei.

Englez, el agită Irlanda contra Engliterei, cheamă pe irlandeji să se ridice contra apăsătorilor lor seculari. Aristocrat, fiul lordului Percy Bysshe Shelley, el agită pe lucrători contra lorzilor și capitaliștilor.

Rezultatul e calomnia neagră, persecuția sălbatecă din partea tuturor acelora cari au fost interesați la durarea tuturor prejudițiilor și nedreptăților sociale. El, copil sublim, în care frumusețea sufletească ideală concura cu frumusețea trupească, bun, blînd, curajos, devotat, entuziast, e reprezentat ca cel mai mare monstru ce a trăit vreodată. Nu mai putea să iasă pe stradă. Un gentleman care nu-l cunoștea, întîlnindu-l și auzind că acesta e Shelley, e apucat de o furie bestială și începe să-l lovească. Tatăl său se leapădă de el și îl lasă muritor de foame și în fine guvernul reacționar al mizerabilului Castlereagh, sub mișelescul pretext că ideile subversive religioase și sociale pot să influențeze în rău asupra copiilor săi, îi răpește marelui poet copiii cu forța. Huiduit, repudiat de tatăl său, răpindu-i-se copiii, Shelley se duce în Italia unde moare înecat în mare. [3]

[1] În carte, în dramă, în proză, în versuri,
Am luat partea celor mici și a celor nenorociți,
Rugîndu-i pe cei fericiți și pe cei neorutători.
Am cerut drepturi pentru femeie și pentru copil,
Am cerut să-l luminez pe om încurajîndu-l,
Luptînd pentru știință, libertatea scrisului și a cuvîntului... (fr.).

[2] Regina Mab (engl.).

[3] Acei cari ar dori să facă cunoștință mai de aproape cu genialul poet și cu omul ideal, le recomandăm frumoasa carte a lui Felix Raab: *Shelley, sa vie et ses oeuvres* (n.a.).

S-ar părea că ura şi furia claselor dominante ale Englitcrei au atins culmea faţă cu Shelley. Dar nu, e un alt poet, tot aşa de genial, care a avut cinstea să fie calomniat şi cu mai multă furie, dacă se poate : e Byron. Ca şi genialul său rival şi prieten Shelley, Byron e nevoit să părăsească Anglitera. Furia gentlemanilor contra ideilor subversive ale lui Byron e aşa de mare încît la plecarea sa din patrie, prietenii trebuie să-i încunjure trăsura pentru a nu fi lovit de plebea aristocratică. Byron pleacă în Italia şi de aci el urmează acea eroică campanie contra reacţiunei europene, care nu se sfîrşeşte decît cu moartea sa.

„Byron — zice Roden Noel [1] — e o mare voce iconoclastică căzînd asupra adormiţilor mulţămiţi şi confortabili, ca zgomotul unei mări ce-şi rupe zăgazurile... e poetul revoltei." Byron aprinde spiritul opoziţionist nu numai în Englitera, ci şi în toate colţurile lumei unde ajunge cuvîntul său inspirat.

„Byron — zice Brandes — a dezlănţuit toate pasiunile, el nu se mulţămea să lucreze asupra unui singur punct, îi trebuia să revoluţioneze spiritele, să deştepte simţimintele contra tiraniei."

Politica Sfintei Alianţe credea că a înlănţuit pentru totdeauna spiritul revoluţionar, credea că a rupt pentru totdeauna legătura ce unea secolul nostru de secolul al optsprezecelea. „Atunci, acest om singur leagă iarăşi legătura pe care a rupt-o un milion de soldaţi. Republicanismul american, libera cugetare germană, spiritul de restaurare francez, radicalismul anglo-saxon, toate s-au unit în acest singur spirit. După înăbuşirea *(Unterdrückung)* revoluţiunilor, încătuşarea presei, după ce s-a supus ştiinţa, a păşit fiul fantaziei, poetul liber ca pasărea *(vogelfrei)* şi a chemat încă o dată la arme toate spiritele puternice contra inamicului comun. Restauraţiunea, de bună samă, nu i-a supravieţuit. Principiul autorităţei nu a avut niciodată un adversar mai neînfrînt *(rücksichtsloserer)*." [2]

E, desigur, foarte exagerat aice rolul lui Byron, dar însăşi această exagerare, din partea unui spirit aşa de clar ca Brandes, arată ce imensă influenţă a avut Byron asupra vieţei

[1] Roden Noel, *Life of Lord Byron*, pag. 20 (n.a.).

[2] *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, dritter Band, pag. 238 (n.a.).

politico-sociale a Europei. De altmintrelea, de o părere cu Brandes e şi cunoscutul istoric german Gervinus, căruia îi aparţine chiar o parte din cuvintele citate şi anume cele subliniate.

Byron nu se mulţămea cu lupta prin condei. În Italia el intră în conspiraţia carbonarilor, iar la izbucnirea răscoalei din Grecia, el pleacă acolo ca să ia parte la lupta grecilor în contra turcilor. Acolo, în Grecia, organizează pe socoteala sa un regiment de voluntari şi moare în armata lui Mavrocordat, moare ca un erou antic. Moartea lui a fost o lovitură teribilă pentru tot ce cugeta şi simţea omeneşte în toată lumea. Guvernul provizoriu al Greciei ordonă un doliu naţional de douăzeci şi una de zile, numai aristocraţimea şi popimea Engliterei nu-i atinsă de această durere, şi cînd cadavrul lui soseşte în Englitera, îi refuză îngropăciunea de onoare. Se părea periculos şi după moarte. Nu putem să nu cităm admirabilele cuvinte ale lui Mazzini zise despre moartea eroică a lui Byron.

„Eu nu cunosc un mai frumos simbol al destinului şi misiunei viitoare a artei ca moartea lui Byron în Grecia. Alianţa sfîntă a poeziei cu cauza poporului — unirea atît de rară a cugetărei cu acţiunea — marea solidaritate a tuturor naţiunilor pentru căpătarea drepturilor poruncite de D-zeu tuturor copiilor săi — tot ce e acuma religiunea şi speranţa partidei progresului în Europa e simbolizat glorios în această imagine.“ [1]

Cei mai mari scriitori prozatori din epoca despre care vorbim sunt, în Anglia, Dickens şi Thackeray.

De la cel dintîi pînă la cel din urmă rînd din Dickens, totul e pătruns de cea mai adîncă iubire şi compătimire pentru cei săraci, apăsaţi, suferinzi. Poate încă mai mult decît Victor Hugo, el ar putea zice : „Am pledat toată viaţa mea cauza celor mici, celor apăsaţi“. Romanurile lui aveau cîteodată o influenţă directă asupra legislaţiunei ţărei. Mizeriile pe cari le descria în ele provocau uneori reforme şi îmbunătăţiri. Taine rezumează şi caracterizează astfel romanele lui Dickens : „În fond, toate romanele lui Dickens se reduc la o singură frază, şi iat-o : «Fiţi buni şi iubiţi, nu există o adevărată plăcere

[1] Roden Noel, *Life of Lord Byron*, pag. 21—22 (n.a.).

decît în emoțiunile inimei... Să compătimiți nefericirile umile, ființa cea mai mică și cea mai disprețuită poate să valoreze ca singură cît mii de puternici și mîndri»" etc. [1]

Macaulay caracterizează filozofia politică a romanului *Hard Times* [2] în două cuvinte: *„sullen socialism"*, socialism posomorît.

Marzials sfîrșește cu următoarele foarte drepte cuvinte studiul său asupra lui Dickens: „și atîta vreme cît el va fi citit, va fi o influență umanizatoare și înnobilatoare mai mult între oameni" [3].

Al doilea mare prozator al Engliterei e Thackeray. Un satiric de primul rînd, el întrebuințează tot geniul său, tot umorul său contra clasei aristocratice. De la Byron încoace, nimenea n-a biciuit, n-a înfierat aristocrațimea și apăsarea aristocrației ca Thackeray. E adevărat că acum condițiunile vieței politice se schimbaseră și Thackeray n-a mai fost persecutat așa de sălbatec ca Byron. Iată ce zice despre Thackeray, Taine, adîncul cunoscător al literaturei engleze și desigur un martor foarte imparțial: „Romanele lui Thackeray sunt un război contra aristocrațimei. Ca Rousseau, el a lăudat moravurile simple și afectuoase, ca Rousseau, el urăște distincțiunea de ranguri." [4] „Dacă urăște aristocrațimea, apoi nu atîta pentru că ea asuprește pe om, cît pentru că îl corupe; deformînd viața socială, deformează viața privată; creînd nedreptăți, creează viții; acaparînd statul, ea otrăvește sufletul — și Thackeray găsește în perversitatea și prostia tuturor claselor și tuturor sentimentelor urmele aristocrației." Și mai departe: „Trebuie de citit diatribele lui înțepătoare contra însurătorilor de conveniență, jertfirei fetelor, contra inegalității moștenirilor și pismei celor mai tineri *(cadets)*, contra educațiunei nobililor și tradițiunei lor de obrăznicie, contra tuturor atentatelor contra naturei și familiei, inventate de societate și lege. Îndărătul acestei filozofii se dezvăluiește o altă galerie de portrete, tot așa de injurioase ca și cele dintîi, pentru că ine-

[1] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. V, pag. 63—64 (n.a.).
[2] *Timpuri grele* (engl.).
[3] *Life of Charles Dickens*, by Frank T. Marzials, pag. 162 (n.a.).
[4] Taine, *op. citat.*, vol. V, pag. 103—105 (n.a.).

galitatea, corupînd pe cei mari, pe cari îi exaltă, corupe pe cei mici, pe cari îi pîngărește" (pag. 113).

Cel mai mare poet al Scoției și unul dintre cei mai geniali poeți ai lumei e Robert Burns. Țăran din Scoția, el a compus multe din genialele lui versuri umblînd după plug. „Niciodată — zice Taine — nu s-au văzut împreunate atîta sărăcie și atîta talent." Ca țăran, Burns e în primul rînd reprezentantul clasei suferinde țărănești și un protivnic viguros, desperat, al acelora cari o apasă, adversar al proprietarilor mari de pămînt.

„El e contra societăței întregi — zice Taine — contra statului, contra bisericei. Are accentul amar al lui Rousseau, cîteodată chiar frazele lui, el ar vrea să fie un sălbatec viguros și să iasă din această viață civilizată care impune atîta dependință și umilință unui om sărac." [1]

Și însuși Burns zice în puternicele lui versuri:

„Cît de greu e să vezi un om sărac, istovit de osteneală, înjosit, venind să ceară de la unul din frații săi de pe pămînt voia de a munci... și cîteodată el nu poate să nu se amărască văzînd cum sunt împărțite bunurile, cum cei mai de treabă oameni trăiesc în nevoie, pe cînd imbecilii se răsfață pe grămezi de aur, neștiind ce să facă cu el." Unele din cîntecele revoluționare ale lui Burns sunt de o violență așa de mare, încît întrec tot ce s-a scris în această privință.

În biografia lui Burns, Blackie zice: „Trecînd la viața lui publică, nu trebuie să fim surprinși dacă vom afla că Burns, care nu era un adormit, ci un poet în carne și oase, un om în puterea cuvîntului, a luat parte așa de vie în conflictele politice ale acestor vremuri turburate" [2]. De altmintrelea, Blackie apără pe Burns pentru vederile lui revoluționare, îl apără în cîteva cuvinte, cari sunt deopotrivă caracteristice și pentru marele poet și pentru micul biograf: „Un mare poet liric poate să aibă multe virtuți omenești; dar e foarte rar să se poată lăuda cu prudență; și din toate membrele lui dezordonate *(inordinate)*, acest mic membru,

[1] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, vol. IV, pag. 250 (n.a.).
[2] John Stuart Blackie, *Life of Robert Burns*, pag. 137 (n.a.).

limba, era aceea căreia Burns, rar, ori niciodată, nu i-a pus frîul prudenţei".

Cel mai mare poet al Irlandei e Thomas Moore.

Thomas Moore e bardul naţiunei irlandeze, apărătorul libertăţii Irlandei. *Irish Melodies* [1] au inspirat generaţii de luptători pentru Irlanda, şi asta cu toate că, după temperament, el n-a fost de loc un luptător politic. Moore duce lupta în contra oricărei apăsări din ţara lui ca şi din alte ţări. Scîrboasa sfîntă alianţă a monarhilor, de la începutul acestui secol, el o numeşte: „o bandă de vampiri ce sug sîngele Europei adormite" [2]. Lake, în introducerea biografică la scrierile lui Moore, zice că Moore merită cea mai glorioasă coroană, coroana patriotismului. Următoarele cuvinte ale lordului O'Hagan, pe cari le extragem dintr-o frumoasă biografie a lui Moore James Symington, caracterizează îndestul pe marele poet irlandez. „Moore a fost ataşat către Irlanda cu o puternică şi neschimbătoare iubire, care se vede în fiecare act al vieţei sale, la fiecare pagină a scrierilor sale... În acord cu priceperea intereselor Irlandei şi a datoriei ce o avea către ea, el i-a rămas credincios în vremea celor mai mari descurajări, ca şi în vremea celei mai înalte speranţe, şi pentru ea el a refuzat să-şi lepede convicţiunile, cînd putea să aibă posturi şi puterea, dînd numai aprobarea tacită unor acte politice pe cari el le dezaproba... Pe vremea lungei lupte pentru emancipare, el n-a lipsit, n-a şovăit nici un ceas în apărarea cererilor catolicilor Irlandei. Cu spiritul său fin, prin sarcasmul înţepător, prin invectivele violente, prin toată energia inimei sale şi prin toate resursele geniului său, el apăsa asupra unei legislaţii protivnice şi asupra unui popor ostil. Şi influenţa ce exercita era imensă. Cercurile în cari niciodată n-a putut pătrunde agitaţia politică au fost deschise cu plăcere pledoariilor poetului. Şi aceeaşi voce melodioasă care a ridicat milioane de irlandezi pentru a le aduce aminte că au o ţară şi spre a-i uni pentru propria lor salvare politică, aceeaşi voce răsună în castelurile şi saloanele aristocraţiei engleze, alungînd, îm-

[1] *Melodii irlandeze* (engl.).

[2] Vezi Brandes, *Der Naturalismus in England*, studiul despre Moore (n.a.).

prăştiind prejudiţiile şi denunţînd răul cu o putere şi cu o bunătate cari au atras multe conştiinţe rămase pînă atunci împietrite la apelurile reci ale dreptăţei." [1]

Cei mai mari poeţi pe cari i-a produs Italia în epoca despre care vorbim sunt Alfieri şi Leopardi. Am amintit deja despre importanţa politico-socială a lui Alfieri. În introducerea la tragediile lui Alfieri, A. Rachelli zice:

„A rechema o naţiune la bărbăţie, la virtute, cu vocea literaturei, a fost concepţia lui Alighieri. Rău pricepută, rău exprimată ori înăbuşită pentru patru sute de ani, această rechemare e luată în sfîrşit de Vittorio Alfieri, care, dacă nu e unicul, apoi e desigur cel mai mare din cîţi au îndrăznit să atace obiceiurile mîrşave ale secolului, să le batjocorească în public şi să deştepte la fapte nouă inimi corupte ori mulţămite de a dormi." [2]

Leopardi e o dovadă şi mai strălucitoare de marea legătură dintre un genial poet şi un mare cetăţean.

Leopardi a fost un pesimist, cel mai desperat pesimist ce a existat vreodată. Pentru el, ca şi pentru Schopenhauer, nenorocirea e fatal legată de existenţă, idealul deci e dispariţiunea existenţei. Şi pentru Leopardi aceasta nu e o vorbă goală ori un simţimînt trecător, nu. E o deducţie a întregei lui filozofii. S-ar părea că, logiceşte vorbind, soarta semenilor săi, a societăţei, a patriei lui, trebuie să-l lase cu totul rece. Dacă idealul e nefiinţa, ce-i pasă în ce stare se găseşte patria lui? Dar se vede că geniul nu se împacă cu indiferenţa socială (vom vedea mai în urmă pentru ce). Şi marele pesimist Leopardi cheamă patria lui la deşteptare în versuri geniale, cari, după arzătoarea pasiune ce respiră, egalează cele mai pasionate bucăţi din operele lui Mickiewicz. Şi ele au avut o influenţă tot atît de mare ca şi tragediile lui Alfieri. În poezia scrisă la nunta surorei sale, el face apel la fetele şi femeile Italiei ca să înflăcăreze la luptă pe fraţii şi bărbaţii lor. Genialul cînt *Către Italia* se începe cu următoarele admirabile versuri: „O, patria mea, văd zidurile şi arcurile şi coroanele şi monumentele şi solitarele turnuri ale părinţilor

[1] *Thomas Moore, his life and works*, by Andrew James Symington, pag. 238—239 (n.a.).

[2] *Biblioteca classica italiana.* Secolo XVIII: *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Trieste (n.a.).

noştri — dar gloria n-o văd". Şi Leopardi ajunge la un strigăt de revoltă sublimă în versurile: „Arme, daţi-mi arme. Eu singur mă voi lupta, eu singur voi cădea. Şi fă, Doamne, ca sîngele meu să aprindă vitejia în piepturile italienilor."

Cel mai mare poet pe care l-a produs Polonia e Mickiewicz, şi Mickiewicz e unul din cei mai mari poeţi patrioţi-revoluţionari pe cari i-a produs lumea. Din exil, unde a trăit şi a murit, el a scris *Dziady*, *Konrad Wallenrod*, care sunt pline de o iubire nesfîrşită pentru Polonia lui, de o ură adîncă contra celor cari o sugrumă. Întreaga creaţiune patriotică a lui Mickiewicz e o chemare la deşteptare, la luptă. De altmintrelea, patriotismul lui n-a fost un patriotism îngust, care se revoltă în contra apăsătorilor străini pentru a le lua locul, nu. Adept aprins al socialismului religios al lui Lamennais, întreaga lui creaţiune poetică respiră o adîncă iubire şi compătimire pentru clasele apăsate şi o mare ură împotriva magnaţilor ţărei, cari au pierdut Polonia.

În aceeaşi direcţie au scris ceilalţi poeţi mari ai Poloniei, ca Slovacky ori Krasinsky.

Cel mai mare poet pe care l-a produs Rusia, nu numai în epoca aceasta, dar în toate epocile, e Puşkin. Dar Puşkin nu e numai un poet genial, ruşii cu mare dreptate îl numesc un mare cetăţean. El creează limba rusă literară, el revoluţionează literatura, dar totdeodată el se ridică contra condiţiunilor păcătoase politico-sociale ale ţărei sale.

Puşkin pentru această opoziţie petrece o bună parte din viaţă în exil în Crimeea, Basarabia, Caucazia.

Numai o întîmplare — drumurile nepracticabile — îl împiedecă de a veni şi de a lua parte la revolta aşa-numită a decabriştilor şi deci a fi spînzurat, cum a fost spînzurat un alt poet, prietenul lui Puşkin — Rîleev. E adevărat că s-a împăcat către sfîrşitul vieţei cu împăratul Nicolae, care a devenit personal cenzorul şi protectorul poetului. Această împăcare a fost foarte dăunătoare poetului şi de aceea a făcut ca de multe ori lira lui să scoată note false.

Dar aristocraţimea rusă şi camarila ţarului simţeau bine că această împăcare e puţin durabilă şi de aceea n-a încetat

de a-i face toate mizeriile posibile, şi marele poet moare într-un duel provocat de o intrigă a curtezanilor ţarului.

Al doilea poet mare al Rusiei e Lermontov.

Cea dintîi poezie, care a scris-o el la moartea lui Puşkin, e un atac violent contra aristocraţimei ruse, contra stărei sociale a Rusiei, şi aceleaşi tendinţe respiră în toate creaţiunile sale.

El e arestat, pe urmă exilat în Caucazia, unde moare într-un duel, la vîrsta de douăzeci şi şapte de ani, ca Shelley.

Cei mai mari prozatori-romancieri pe cari i-a produs Rusia şi cari au căpătat o influenţă aşa de mare asupra literaturei lumei întregi sunt Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi.

După Melchior de Vogüe, adîncul cunoscător al literaturei ruse, ceea ce face ca romanul rus să aibă o influenţă atît de mare asupra literaturei moderne şi ceea ce face durabilitatea lui pentru viitor e, afară de geniu, adînca iubire pentru oameni, adînca compătimire pentru cei năpăstuiţi, obijduiţi — şi o năzuinţă neînfrînată către un ideal social mai înalt. Şi această opinie a lui Vogüe începe a fi a tuturor criticilor străini mai pătrunzători.

Prima operă a lui Turgheniev, *Schiţele unui vînător,* unde e descris ţăranul rus, a avut o influenţă colosală asupra formărei curentului în favoarea emancipărei ţăranilor iobagi.

Această carte a avut o influenţă aproape tot aşa de mare asupra emancipărei ţăranilor ruşi ca romanul d-nei Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin* [1], asupra liberărei negrilor.

Chiar de la începutul carierei sale literare, Turgheniev începe să fie persecutat, pus sub supraveghere poliţienească, internat la moşia sa. După liberare, pentru a evita mai în urmă un exil în Siberia ori munca silnică la care ar fi ajuns cu siguranţă de ar fi trăit în Rusia, Turgheniev pleacă în străinătate, unde trăieşte şi moare într-un exil voluntar. Numele lui însă e aşa de mult legat de reforma stărei politico-sociale din Rusia, încît guvernul se temea de el şi cînd era mort. Cînd cadavrul său a fost transportat din Paris în Petersburg, manifestaţiile ce s-au făcut de către

[1] Coliba lui moş Toma (engl.).

partea luminată a societăţei ruse au făcut pe guvern să concentreze armata, temîndu-se de o răscoală.

Dostoievski, tînăr dar scriitor cunoscut, se face un aprig elev al ideilor socialiste ale lui Fourier. Pentru propagarea lor fondează împreună cu alţii o societate secretă. Cînd societatea a fost descoperită, Dostoievski a fost judecat şi condamnat la moarte. La eşafod, cînd călăul i-a pus deja frînghia în gît, a fost graţiat şi trimes la munca silnică în minele Siberiei. Acolo era tratat mai rău decît un forţat ordinar, a fost bătut cu cnutul, chinuit, chinurile i-au distrus sănătatea, l-au făcut epileptic şi mistic religios. Reîntors din Siberia, el scrie acele opere geniale, cari sunt totodată nişte pledoarii fierbinţi pentru cei nenorociţi şi obijduiţi.

Influenţa distrugătoare a minelor din Siberia făcîndu-l mistic religios, epileptic, l-a făcut să se ridice contra curentelor revoluţionare ce s-au afirmat în Rusia în absenţa lui şi l-a făcut chiar să apere pe ţar şi ţarismul. Dar Dostoievski apără ţarismul cum ar apăra frînghia pe spînzurat, apără ţarismul cum ar apăra un mistic religios o ciumă — ca o năpaste dumnezeiască trimeasă de D-zeu pentru izbăvirea păcatelor noastre, ca un iad prin care trebuie să trecem pentru ca să ajungem în raiul iubirei şi al frăţiei omeneşti. Dostoievski a trăit şi a murit ca un apostol, ca un martir pentru umiliţi şi obijduiţi.

Activitatea şi propaganda socială a lui Lev Tolstoi, cel mai mare dintre cei trei romancieri, e îndeobşte cunoscută. Aparţinînd celei mai înalte aristocraţimi, Tolstoi duce război contra acestei aristocraţii şi în general contra claselor neproducătoare ale societăţei. Exploatarea muncei claselor muncitoare e, după Tolstoi, păcatul originar care corupe prin lene şi lux clasele superioare şi tîmpeşte şi ucide prin mizerie şi muncă exagerată clasele muncitoare. Pentru a ispăşi păcatele strămoşilor şi ale lor proprii, cei de sus trebuie să se apuce de munca fizică şi să nu mai exploateze munca altora. Sub influenţa lui Tolstoi se alcătuiesc colonii agricole în cari tinerii de ambele sexe, aparţinînd claselor privilegiate, lucrează singuri pămîntul. Însuşi contele Tolstoi lucrează la cîmp sau la cizmărie ca un simplu muncitor. Acuma, la bătrîneţe, Tolstoi devine tot mai mistic şi fondează o religie nouă, un amestec de socialism utopic cu misticismul religios. Se înţelege că persecuţiile nu-i lipsesc, şi chiar acuma,

la adînci bătrîneţe, Tolstoi se află sub supraveghere poliţienească. Dacă pînă acuma n-a fost transportat în gheţurile Siberiei ori în fortăreaţa de la Petropavlovsk, cauza e pe de o parte originea familiei lui aşa de veche — mai veche şi mai aristocratică decît a ţarului — pe de altă parte imensa lui popularitate în lumea întreagă. Deportarea lui Tolstoi în Siberia ar fi un scandal internaţional.

Cel mai mare poet pe care l-a produs Ucraina[1] e Taras Şevcenko, un ţăran iobag. Şevcenko e nu numai cel mai mare poet al Ucrainei, dar, după Mickiewicz şi Puşkin, cel mai mare poet al slavilor.

E un poet patriot întru atîta întrucît în admirabilele lui poezii şi poeme reînviază trecutul vitejesc şi democratic al republicilor Ucrainei. Dar ca poet ţăran el reprezintă şi spune în primul rînd aspiraţiile şi suferinţele clasei lui, ale clasei ţărăneşti.

De altmintrelea, toate popoarele cari gem sub călcîiul greu al ţarilor moscoviţi au găsit în Şevcenko un interpret al suferinţei şi urei lor. Din gură în gură trec şi acum strofele lui pline de o amară ironie. „De la moldovan pînă la finez în toate limbile toţi tac — de bunătatea traiului" etc.

În admirabilele lui poeme *Caucaz* şi *Visul*, el plînge soarta tuturor popoarelor supuse ţarismului, le îmbărbătează la luptă, blestemă în versuri de foc şi pe ţar şi ţarismul.

Poemele lui cele mai violente au rămas necunoscute guvernului, dar ceea ce era cunoscut din scrierile şi activitatea lui era destul pentru a-l aresta, a-l trimite ca simplu soldat în stepele de pe malul Mărei Aral, unde îşi consumă zilele. După moartea lui Şevcenko poporul ucrainian i-a dat un nume foarte semnificativ, de „Tarasul cel drept".

Cei mai mari poeţi pe cari i-au produs ţările scandinave sunt Ibsen şi Björnson.

Cea dintîi operă însemnată a lui Ibsen, *Comedia iubirii*, e o satiră sîngeroasă contra vieţei familiare şi a amorului din ziua de azi. Huiduieli, calomnii, persecuţii a întîmpinat prima operă a lui Ibsen, şi aceste persecuţii au mers crescînd.

[1] Ucraina (Ucrania sau Malorosia) coprinde aproape întregul sud al Rusiei, cu o populaţie de cincisprezece milioane de suflete. Ucrainienii, după limba şi moravurile lor, se deosebesc de ruşi aproape tot atît cît şi polonejii (n.a.).

Această campanie violentă sileşte pe Ibsen să-şi părăsească ţara şi să trăiască aproape douăzeci şi cinci de ani în exil voluntar.

Comediile lui — *Stîlpii societăţei, Serbarea la Solhgang, Inamicul poporului* — sunt satire sîngeroase contra vieţei politico-sociale a Norvegiei şi contra politicianilor norvegiani.

Ideile principale cari pătrund întreaga creaţiune a lui Ibsen sunt: emanciparea desăvîrşită a femeiei — el e cel dintîi puternic apostol al acestei idei în ţările scandinave — libertatea nemărginită a individului în societate şi abnegaţiunea, devotamentul, sacrificiul desăvîrşit, fără cea mai mică rezervă, fără cea mai mică şovăire pentru o idee, pentru binele obştesc. Cît entuziasm dintr-o parte şi cîtă ura din cealaltă parte au provocat ideile sociale ale lui Ibsen poate să ne arate următorul fapt: în piesa lui Ibsen, *Casa de păpuşi*, Nora, eroina piesei, părăseşte pe bărbatul său şi pe copii cînd se convinge că iubirea între ea şi bărbatul ei e numai trupească, că între ei nu există o legătură spirituală, sufletească, fără de care însă, după Nora (şi după Ibsen), convieţuirea e o imoralitate. Această piesă reprezintată în Danemarca provoacă din partea admiratorilor poetului un entuziasm aşa de mare, discuţii aşa de aprinse, încît partida opusă, conservatoare, tipăreşte mici afişe pe care scrie: „Sunteţi rugaţi de a nu mai vorbi şi discuta despre *Nora*" şi împrăştie aceste afişe în mii de exemplare în toată Danemarca.

Din exilul său voluntar, genialul poet scrie către poporul său aceste admirabile versuri, cari îl caracterizează aşa de bine:

„Ţie, poporul meu, care mi-ai dat în paharul adînc băutura amară dar vindecătoare şi dătătoare de putere, care ai inspirat puterea poetului pentru luptă la apusul vieţei, aproape de mormînt; ţie, poporul meu, care m-ai înarmat cu sandala neliniştei, cu grija, cu toiagul exilului, cu toată seriozitatea pentru luptă, ţie îţi trimet acuma salutare din depărtare".

Al doilea poet mare al Norvegiei, Björnson, e un mare agitator şi unul din cei mai mari oratori ai timpurilor moderne. Björnson ca agitator politico-social e un adevărat apostol. El străbate oraşele şi satele Norvegiei, Daniei, propagînd ideile lui sociale, morale, ideile în chestia emancipărei femeiei, unde a întrecut pe Ibsen, căzînd, din nenorocire,

într-un misticism exagerat. Se înțelege că ideile politico-sociale ale lui Björnson sunt întrupate în creațiunile lui poetice. Georg Brandes, cunoscutul critic scandinav, face următoarea comparație între Ibsen și Björnson :

„Ibsen e un judecător sever, ca un vechi judecător al lui Israel. Björnson e un profet, vestitor, făgăduitor al unor vremuri mai bune.

Ibsen are în adîncul sufletului său un puternic element revoluționar. În *Comedia iubirii*, în *Nora*, el biciuiește însurătoarea modernă, în *Brand*, biserica statului, în *Stîlpii societății*, întreaga societate burgheză a țărei lui. Tot de ce se atinge e sfărîmat de critica lui adîncă și înaltă. Björnson e un spirit împăciuitor, el duce lupta fără amărăciune." [1]

Influența lui Björnson ca poet și agitator e imensă. Într-un articol recent asupra lui Björnson, tipărit în revista germană *Nord und Süd*, Marholm zice : „Björnson nu e numai cel mai mare poet al țărei sale, dar și șeful recunoscut al poporului său".

Cel mai mare poet al Ungariei e Petőfi. Dar Petőfi e și acela care prin admirabilele lui cîntece a deșteptat atît de mult pe unguri.

În sunetul acestor cîntece se duceau ungurii în lupta contra cazacilor cari au năvălit în Ungaria ca să înăbușească revoluția de la 1848. Și Petőfi nu s-a mulțămit cu activitatea sa de poet și s-a dus să și lupte pentru liberarea patriei sale, s-a înrolat ca voluntar în armată, unde a făcut minuni de vitejie și unde a căzut străpuns de lancea unui cazac rus ; a căzut ca un erou.

II

Am trecut în revistă pe cei mai mulți dintre genialii artiști, poeți și prozatori, pentru epoca pe care ne-am țărmurit-o, și rezultatele la cari am ajuns vor fi surprinzătoare desigur pentru mulți din cetitorii noștri.

Afară de cîteva nume ilustre pe cari le-am lăsat la o parte — Musset, Balzac, Flaubert — nu pentru că contrazic

[1] Georg Brandes, *Moderne Geister*, pag. 409 (n.a.).

teza noastră, dar pentru că în privința lor ne-ar trebui mai mult spațiu ca s-o dovedim, afară de cîteva nume ilustre, cei mai mulți dintre scriitorii geniali, cei mai mulți cari fac gloria și mîndria națiunei lor s-au arătat nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni.

Pătrunși de o mare iubire pentru oameni și omenire, de o adîncă compătimire pentru cei nedreptățiți și suferinzi, de o ură fierbinte contra celor cari fac să sufere — ei nu numai exprimă aceste idealuri, această iubire și această revoltă în creațiunile lor, ci iau parte directă la luptă. Soldați eroici ai sfintei cauze, ai viitorului luminos al omenirei, îi jertfesc viața în toată puterea cuvîntului, și mulți dintre ei, după cum am văzut, își petrec viața în exil, în închisoare, huiduiți, calomniați, persecutați.

Cine va receti cu atenție caracterizarea făcută în fuga condeiului, scurtă dar adevărată, a vieței cetățenești a celor mai mari artiști ai Europei, va întreba desigur cu mirare: cum se poate dar, ca un fapt așa de general și așa de evident să fie negat, ori măcar discutat?! Că se poate o vedem în fiecare zi; iar cauzele acestui straniu fapt sunt multe și chiar aice putem arăta unele din ele.

Oamenii cari au idealuri sociale mari și caută să le realizeze în viață nu se găsesc, desigur, pe toate potecile; totuși, ei sunt mai numeroși decît genialii artiști — cari sunt așa extrem de rari.

Ceea ce face mărirea și gloria artistului în primul rînd e ceea ce-l face și artist — adică arta lui. E deci natural ca arta artistului să fie băgată în seamă în primul rînd și să întunece toată cealaltă parte a vieței artistului.

Este o altă cauză, mai puțin naturală ori justificată, dar care e tot așa de hotărîtoare. Această cauză e următoarea. Idealurile sociale, rolul social al scriitorilor mari ating foarte de aproape viața socială, interesele sociale, și unde sunt atinse interesele sociale încetează imparțiala și recea argumentare și încetează chiar imparțiala constatare a faptelor. Bentham a zis că dacă problemele matematice ar atinge direct interesele sociale, cîte adevăruri matematice evidente ar fi rămas nedescoperite încă și cîte adevăruri matematice evidente n-ar fi fost combătute încă. Faptul însă de care ne ocupăm e un fenomen social și, cum am zis, atinge mult interesele sociale. Scriitorii geniali au o influență foarte mare asupra conce-

tăţenilor lor. A constata dar şi a introduce în conştiinţa publică adevărul că scriitorii geniali, ca artişti şi cetăţeni, sunt un puternic imbold al propăşirei şi transformărei sociale, că sunt un puternic factor evoluţionar şi chiar revoluţionar, aceasta nu poate desigur veni la socoteală acelor clase care se simt aşa de bine în *statu quo*. Şi aceste clase sunt acelea cari dau tonul şi chiar constituiesc opinia publică. De aceea, vor putea mai curînd prinde rădăcină în opinia publică paradoxele originale — mai mult paradoxe decît originale — ale lui Lombroso, că geniile sunt nişte degeneraţi, nişte nebuni şi chiar criminali, decît adevărul adevărat că sunt mari cetăţeni.

Altă cauză e că oamenii mari în cele mai multe cazuri sunt judecaţi de oameni mici, iar un om mic tinde să readucă tot de ce se atinge la propriile sale dimensiuni.[1] Văzut prin prisma unui om mic, şi muntele Mont Blanc va apare ca o colină. E evident că un om mare, un spirit mare poate să fie judecat de un spirit întrucîtva înrudit cu el. În general însă se întîmplă cu un om de geniu ceea ce-i prezice Eminescu :

Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te aşteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă şi mai dreaptă.
Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire ?
Ei vor aplauda desigur biogràfia subţire,
Care s-a-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt şi dînşii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dînsul. Şi prostatecele nări
Şi le umflă orişicine în savante adunări
Cînd de tine se vorbeşte. S-a-nţeles de mai-nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mîna a oricărui, te vor drege,
Rele-or zice că sunt toate cîte nu vor înţelege...
Dar afară de aceste vor căta vieţii tale
Să-i găsească pete multe, răutăţi şi mici scandale —
Astea toate te apropie de dînşii. Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele şi vina,

[1] Rog pe cetitorii mei să citească în *Convorbirile literare* articolul d-lui Philippide, *Idealuri*, şi să vază cum judecă d-lui pe Goethe, pe Schiller şi mai ales pe Heine (n.a.).

Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.

Şi astfel se va începe scormonirea în viaţa omului mare pentru a găsi pete în soare, iar rezultatul va fi că pînă şi viaţa curată a sublimului Shelley va fi pătată. „Cum ? Oare n-a părăsit Shelley pe nevasta lui dintîi şi n-a murit ea oare de durerea acestei părăsiri ?" Dar tragedia familiară amară ! dar durerea proprie a lui Shelley !... Dar poate aceasta a fost unica soluţie adevărat morală şi omenească la care a putut ajunge Shelley !... de unde să le priceapă omul mic ?

Sunt, bineînţeles, şi alte cauze pentru acest fapt straniu că viaţa cetăţenească a artiştilor geniali e aşa de rău cunoscută ; dar cele arătate cred că ajung.

•

Înainte de a sfîrşi articolul, trebuie negreşit să răspundem la o întrebare importantă ce ni s-ar putea face şi anume : dacă e aproape un fapt general — cu puţine excepţii — că scriitorii geniali sunt totodată şi mari cetăţeni, atunci care e cauza, de unde provine această legătură necesară între genialitatea unui scriitor şi înaltele idealuri sociale ?

Taine, vorbind de Shelley, zice : „Acesta din urmă, unul din cei mai mari poeţi ai secolului, fiul unui bogat baron, frumos ca un înger, de o precocitate extraordinară, blînd, generos, gingaş, înzestrat cu toate darurile inimei şi spiritului, naşterei şi bogăţiei, îşi strică viaţa parcă înadins". Şi marele critic francez se miră şi nu pricepe, cum n-a priceput figurile măreţe ale marei revoluţii franceze. Şi cu toate acestea, cauza e destul de clară, cauza aceasta e însuşi caracterul geniului unui mare scriitor. Noi mai de multe ori am relevat fraza atît de adevărată că geniul se naşte, nu se face. Un talent oarecare poate fi educat, un geniu însă, încă o dată, se naşte. Geniul de la naştere capătă deja un sistem nervos mai fin, o organizaţie psiho-fiziologică mai perfectă decît ceilalţi oameni. Dar cu cît sistemul nervos, organizaţia psiho-fiziologică a unui scriitor genial e mai fină, e mai simţitoare, cu atîta răspunde mai uşor şi mai cu tărie la excitările, la atin-

gerile dinafară. E evident, deci, că, fiind prin organizaţia lui mai simţitor decît alţi oameni, marele artist simte mai cu tărie toate dezacordurile vieţei, toate relele, toate mizeriile, şi cu cît le simte mai cu tărie, cu atîta lucrează mai cu tărie în contra lor.

Se-nţelege, nu numai artiştii geniali au o organizaţie atît de simţitoare pentru relele omenirei. Falanga acestor oameni generoşi, cari s-au luptat şi au pierit pentru binele omenirei, a avut o organizaţie a simţurilor sociale şi mai perfectă, numai atîta că la ei acţiunea e diferită. La aceştia din urmă ea se manifestează prin o activitate directă asupra formelor vieţei sociale, pe cînd la cei dintîi mai ales prin vorbe şi prin cîntări. Artistul genial poate să fie comparat cu o admirabilă harfă eoliană, care tremură şi scoate sunete la cea mai mică atingere a vîntului. Şi sunetele, şi cînturile pe care le scoate această harfă vie şi suferindă a artistului depind de felul excitărilor la care ea e supusă în societatea în care trăieşte artistul.

Cîntările vor fi iubitoare, pline de triumf şi de fericire, cînd iubirea şi fericirea vor atinge această harfă miraculoasă ; dar vor fi pline de amar, de suferinţă, de revoltă cînd o vor atinge amarurile, nedreptăţile şi mizeriile vieţei. Artistul genial, prin organizaţia lui, e condamnat să se revolte contra mizeriilor şi nedreptăţilor vieţei sociale, pentru că-l ating mai puternic şi pentru că el nu poate răspunde la această atingere dureroasă decît prin strigări de durere şi revoltă. Un artist genial e, deci, întrucîtva, un revoltat născut.

Şi aici e locul să constatăm încă o dată acea deosebire care e între geniurile deosebite ca fel.

Un geniu în cugetare abstractă, un mare savant asemenea se naşte, asemenea moşteneşte o organizaţie superioară şi, deci, tot astfel chiar după organizaţia lui trebuie să fie un revoltat. Decît, un savant, un cugetător trăieşte în lumea abstractă a cugetărei, a gîndirei, în lumea imens de largă a concepţiunilor înalte, abstracte. Deci acolo, în lumea în care trăieşte, în lumea ştiinţei, va fi un revoltat. Nemulţumit, negreşit, de starea ştiinţei, el va tinde să o transforme, să o revoluţioneze — şi tocmai în aceasta se va arăta revolta lui.

Un artist-poet însă nu trăieşte în lumea concepţiunilor abstracte, ci, mai mult decît oricine, în viforul vieţei sociale, cu afectele, cu disentimentele, cu ura şi iubirea ei, cu lupta

de interese deosebite. Tocmai această viață în care trăiește artistul el trebuie să o zugrăvească în creațiunile lui artistice. Și dacă un geniu mare e prin felul lui chiar un revoltat, atunci e evident că aici, în viața socială, se va arăta revolta lui. Și precum un geniu științific va fi un factor transformator, un factor revoluționar în lumea sa, a concepțiilor și a speculațiunilor științifice, tot așa un scriitor genial va fi un factor transformator în domeniul său, care e viața socială cu afectele și interesele ei vitale.

Și de aceea un artist scriitor genial nu poate să fie mulțămit de starea socială, pe atîta vreme pe cît există în ea nedreptăți, suferințe sociale, mizerii, și de aceea se va revolta contra lor. Felul revoltei va depinde, se înțelege, de condițiunile sociale în care trăiește artistul, de însuși felul relelor ce vor bîntui societatea.

Cînd țara artistului va fi, spre pildă, îngenuncheată și batjocorită de străini, el va fi un patriot arzător și va chema pe concetățenii lui să se ridice contra asupritorilor străini (Moore, Mickiewicz, Leopardi, Petőfi, Șevcenko etc.) ; iar cînd țara lui va fi liberă, el se va ridica contra asupritorilor interni de același neam ; și cînd țara lui va asupri popoarele străine, el le va chema la luptă chiar contra poporului său (Byron, Shelley). Un mare artist nu e un patriot îngust și interesat. Cînd Polonia s-ar fi liberat și atîția patrioți s-ar fi aruncat să încaseze prețul patriotismului lor, un Mickiewicz probabil că ar fi fost închis în citadela din Varșovia pentru ideile lui subversive — atîta doar că l-ar fi păzit jandarmii polonezi și nu muscalii. Un artist genial e întrucîtva o anticipație asupra unui tip al viitorului îndepărtat. Natura creează cîteodată un exemplar mai perfect pentru a arăta cum va fi odată omul. În acest sens, geniile nu ne aparțin, ele aparțin viitorului, aparțin unei alte țări ce va exista altă dată.

În acest sens sunt adevărate întrucîtva fantaziile lui Platon, care reprezintă pe un artist ca un înger căzut dintr-o lume perfectă, o lume transcendentală, iar creațiunile artistice, ca reminiscențe din acea lume ideală. *Diferența e numai că lumea despre care vorbește Platon nu e îndărătul artistului, în trecut, ci în viitor, și creațiunile artistice geniale nu sunt reminiscențele unei lumi ce a fost, ci presimțirile unei lumi ce va fi.*

Artiştii geniali sunt cetăţenii acestei lumi ce va fi, a acestor ţări depărtate, de aceea ei sunt aşa de străini, aşa de fără parte şi aşa de neînţeleşi între noi.

Cetăţeni ai unei lumi unde domneşte iubirea, pacea, armonia şi dreptatea, pe ei cu atît mai dureros trebuie să-i impresioneze lupta fratricidă, dezarmonia şi nedreptatea lumei în care sunt aruncaţi ca prevestitori ai unei alte lumi.

Şi de aceea cînturile şi vorbele lor sunt pline de atîta melancolie, durere, mustrare şi atîta dor. E dor şi nostalgie de altă lume, de o ţară depărtată. Şi dorul, nostalgia şi năzuinţele lor neînfrînate către acele ţărmuri depărtate, ei ni le comunică şi nouă, concetăţenii lor. Şi iată de ce creaţiunile lor au acea putere transformătoare, revoluţionară, de care am vorbit, şi iată de ce duc ei lumea înainte, uneori fără să ştie, fără să-şi dea seamă şi, uneori, cum e cazul pesimiştilor geniali, fără s-o dorească.

Pentru că, din nenorocire, nu toate aceste genii puternice îşi dau seamă, nu toate pricep menirea lor, nu toţi văd clar ţărmurile către care-şi întind mîinele cu durere şi cu speranţă. Şi de aceea unii din ei, în căutarea pasionată a ţărmurilor ce scapă vederei lor, se întorc sau înapoi, căutîndu-le în întunerecul trecutului, sau le caută în lumi imaginare — produsul unor închipuiri bolnăvicioase — în lumile mistice, sau, desperaţi de a le mai găsi, de a le mai vedea, se aruncă în cel mai negru pesimism, blestemînd existenţa, chemînd, ca scăpare supremă, Nirvana !

Dar chiar cînd rătăcesc pe căi greşite, şi atunci încă îşi îndeplinesc chemarea, mai greşit, mai slab, mai confuz dar totuşi o îndeplinesc. Pentru că sub cîntul trecutului, sub imnul mistic, sub strigătul de desperare şi blestem se aude totuşi acea nostalgie a idealului, acelaşi dor al unei vieţi mai drepte, mai armonice.

Chiar cînd umblă pe căi greşite, îşi îndeplinesc întrucîtva menirea lor, atunci ei sunt, după cum zice unul dintre cei mai mari dintre ei :

> ***Ein Teil von jener Kraft***
> ***Die stets das Böse will ; und stets das Gute schafft !***
> ***(Faust)***

> **O parte din acea putere**
> **Care vrea mereu răul şi creează mereu binele !**

Un singur caz e aproape imposibil şi în orice caz extrem de rar, aceasta e deplina împăcare a unui scriitor genial cu starea societăţei în care el trăieşte, cu toate neajunsurile şi mizeriile ei.

Aceasta e o trădare a idealului, trădare a menirei, trădare a acelei ţări ideale căreia el, artistul, aparţine. Şi această trădare nu poate decît să aibă o influenţă funestă chiar asupra geniului său artistic.

Din fericire, sunt atît de rari aceşti trădători, şi dacă par mai deşi e că se ridică la titlul de geniu atîţia fără de talent ori cu puţin talent. Adevăratele genii însă sunt, cum am văzut, revoltaţi prin firea lor, prin însuşi geniul lor.

E geniul care-i face să întindă mîinile spre ţărmurile viitorului, spre pămîntul făgăduinţei, acolo unde e lumina, unde e frumosul, unde e adevărul, unde e dreptatea socială.

ARTIŞTII PROLETARI CULŢI

În articolul intitulat *Polemice*[1], am arătat cum şi ce înţeleg eu prin curentul literar al proletarilor intelectuali adăogînd că n-am făcut altceva decît a pune o problemă, fără să am pretenţia de a o dezlega. În privinţa aceasta am indicat în treacăt şi numai în cîteva cuvinte caracterele sociale şi filozofice ale acestui curent. În acest articol voi arăta unele din caracterele lui personale, individuale.

Cred că acuma punctul meu de vedere e absolut clar şi nu poate să dea loc la nici o neînţelegere.

Avem o societate modernă burgheză deosebită de formele sociale trecute. În această societate, proletarii intelectuali au produs un curent literar cu un caracter iarăşi deosebit de cel trecut. În acest articol voi să studiez caracterul acestui curent literar, întrucît depinde de caracterul proletarilor intelectuali şi întrucît caracterul acestora din urmă, al producătorilor înşişi ai curentului, depinde de organizaţia socială modernă.

Înainte de a merge mai departe cu această cercetare, trebuie să lămurim următoarele : forma socială care ne domină nu ne e specifică — ea e comună tuturor statelor civilizate ; peste tot proletarii intelectuali joacă un rol important ca producători intelectuali şi, ce e mai important, condiţiunile sociale în cari ei trăiesc sunt aceleaşi. Se naşte deci întrebarea dacă concluziile noastre se raportă şi la produc-

[1] Publicat în *Literatură şi ştiinţă*, tom. II, 1894, pag. 215—233.

ţiunile literare străine. Răspunsul nostru în mare parte trebuie să fie afirmativ; multe din caracterele tuturor literaturilor vor fi comune, deoarece depind de aceleaşi cauze şi condiţiuni. Sunt însă şi unele condiţiuni importante, prin cari ne deosebim de alte ţări culturale şi pe cari le vom vedea mai jos.

În acest articol voi studia caracterele *personale*, *individuale*, ale curentului literar în chestie. Zicem personale sau individuale din punctul de vedere al obiectului literar. Din punctul de vedere al subiectului, al artistului, orice ar exprima el va fi o exprimare personală; din punctul de vedere însă al obiectului, această exprimare va fi socială cînd va atinge viaţa socială, va fi filozofică cînd va exprima chestiuni filozofice şi personală cînd va exprima mai ales sentimentele personale ale artistului. De altmintrelea, această clasificare nu poate fi rigidă, e greu de făcut şi are puţină importanţă pentru articolul nostru. Aici e important a găsi caracterele literaturii în chestie, nu de a le clasifica.

Pentru acest studiu trebuie să ne reamintim care e poziţiunea socială a proletarilor intelectuali în societatea modernă, şi pentru aceasta vom ruga pe cititorii noştri să recitească pasagiile respective în articolul asupra mişcării literare şi ştiinţifice. Astfel se va stabili o mai strînsă legătură de continuitate între aceste două articole.

În articolul de faţă vom împinge mai departe analiza influenţii societăţii moderne asupra proletariatului intelectual, mai ales din punctul de vedere al vieţii economice. Zic *mai ales*, fiindcă viaţa economică, materială, cu toată proza ei, este aceea care zi cu zi, ceas cu ceas modelează şi formează temperamentul, caracterul omului şi ca atare trebuie să influenţeze cu deosebire caracterul manifestărilor artistice.

În alte articole am arătat ce influenţă dezastruoasă are sărăcia *de azi* asupra caracterului omului modern.

Dar sărăcia modernă mai e întovărăşită şi de un alt tovarăş grozav: nesiguranţa zilei de mîne.

Cînd sărăcia nu ajunge la calicie, cînd omul ştie că poziţia lui, aşa săracă cum e, va rămîne şi mîne şi poimîne tot aşa, această statornicie a soartei lui, chiar rea, poate să dezvolte oarecare statornicie în caracter, o încredere în sine şi o siguranţă (reflexul siguranţei economice). Dar să-

răcia de azi, mai ales a proletariatului intelectual și mai cu deosebire a artistului proletar intelectual, e întovărășită de absoluta nesiguranță a zilei de mîne; gazetar, poate fi concediat, meditator, mîne nu va mai găsi o lecție ș.a.m.d.[1]

Această nesiguranță chiar în sărăcie trebuie să dezvolte în caracterul omului modern în general și în caracterul artistului proletar în special nesiguranță, inconsecvență, neegalitatea caracterului (reflexul pozițiunii materiale schimbăcioase), neliniște, revoltă internă, care însă la temperamente mai slabe poate merge pînă la reprimare sufletească, pînă la resemnare și alte stări analoage.

Dar însăși nesiguranța poate fi diferită. Așa, în evul mediu, pozițiunea servului sau vasalului era asemenea precară. În timpul nesfîrșitelor lupte dintre feudali, pozițiunea omului era foarte nesigură; în fiecare zi el putea fi jefuit, casa lui distrusă; oamenii trebuiau să fie înarmați, gata de luptă, baronii dormeau uneori în casă cu caii înșeuați. Această pozițiune era desigur foarte precară. Dar acolo cauzele erau vădite. Omul știa că are de împăcat pe cutare suveran, că are de luptat cu cutare dușman, și dacă o asemenea pozițiune tindea să dezvolte în caracter nesiguranță, frică, neliniște, felul luptei împotriva acestei nesiguranțe putea să dezvolte calități contrarii. În omul care așteaptă înarmat pe dușmanul său se dezvoltă curaj, îndrăzneală, siguranță.

Cu totul alta însă e nesiguranța omului modern în societatea de azi, mai ales a proletarului intelectual. El atîrnă de toți, e lovit greu, fără de milă, nesiguranța zilei de mîne îl apasă, îl expune la veșnice pericole. De cine e lovit însă și cum trebuie să se apere, asta nu o știe și nu poate să o știe proletarul intelectual. El a pierdut lecții, a pierdut locul la o gazetă care nu mai merge, scrierile lui nu se mai vînd, publicația lui nu se cere, într-un cuvînt munca lui intelectuală nu mai are căutare în piață — rezultatul e vădit, trebuie să sufere, să moară de foame. Dar cine e de vină, cu cine are să se lupte pentru a înlătura pericolul?

Cu nimeni. Cu cine vrei să te lupți dacă trece moda unei publicații, dacă — poate din pricina unei crize agricole produsă de ieftenirea grînelor din America — o

[1] Vezi mai pe larg cartea mea *Robia și socialismul* (răspuns lui Spencer) și articolul *Cauzele pesimismului în literatură și viață* (n.a.).

gazetă nu mai merge, dacă munca ta intelectuală nu se mai cere? Cu cine să te lupţi dacă alţi concurenţi au apărut în piaţă, în debuşeul intelectual? Cu cine vrei să te lupţi în această complexitate enormă de cauze şi efecte din societatea modernă? Unde e? Cine e duşmanul?

Duşmanul e vag, necunoscut, anonim. E adevărat că vine vremea cînd el e demascat, cînd se află că ***duşmanul e organizaţia socială modernă.*** Lasă că foarte puţini pricep aceasta, dar chiar pentru acei cari au priceput-o — oricît de important ar fi aceasta în alte privinţe — în cazul de faţa mîngîierea e mică. Atît d-ta, care ai priceput adînc întregul mecanism al societăţii moderne şi ştii deci pe vinovat, cît şi prietenul d-tale, care habar n-are de aceasta, amîndoi veţi rămînea pe stradă cînd munca voastră intelectuală nu se va mai cere, cine ştie din ce pricină. Ba mai mult încă, ştiind bine cauza adevărată — organizaţia socială modernă — vei pricepe şi mai limpede cît de greu sunt de prevăzut loviturile ei, cît de imposibil e să le înfrunţi, să te aperi de ele şi să le ocoleşti.

E evident că dacă sărăcia prin ea însăşi are tendinţa de a zămisli sentimentele şi caracterele de cari am vorbit, ce să mai zicem cînd ea e însoţită de marea nesiguranţă a traiului şi atîrnă de un *fatum* ce, ca un sfinx ameţitor, stă înaintea omului modern şoptindu-i „ghiceşte sau te voi sfîşia". Şi proletarul cult, convins că nu va ghici, e condamnat să se uite o viaţă întreagă în ochii reci şi misterioşi ai sfinxului.

Aceasta e poziţiunea economică. Dar poate alţi factori sociali importanţi influenţează altmintrelea pe omul modern sau pe proletarul intelectual?

În articolul mai sus-pomenit, *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă,* am arătat cum un alt factor social de o importanţă enormă — familia, relaţiile sexuale — lucrează în aceeaşi direcţie ca şi factorul economic. Acolo am arătat pe larg cum anormalele relaţii sexuale în societatea de azi atacă viaţa fiziologică şi psihologică a omului cult, o atacă în rădăcină, în fenomenul cel mai important — în reproducerea vieţii însăşi; şi am arătat cum aceste relaţii sexuale tind să dezvolte în omul modern aceleaşi caractere pe care le dezvoltă şi organizaţia economică. În acelaşi articol am arătat cum viaţa intelectuală de azi lucrează în aceeaşi

direcţie. Nu mai insist asupra celor zise: voi adăoga numai că, din toate clasele, aceea care e mai mult expusă tuturor acestor influenţe rele, din punctul de vedere al formării caracterului, e clasa proletarilor culţi, mai ales acea parte care e mai mult învinsă în lupta pentru existenţă şi din care mai cu seamă fac parte literaţii acestei clase.

La factorii sociali pomeniţi şi cari lucrează în modul arătat asupra proletariatului intelectual, să mai adăugăm aici un alt factor de ordine socială filozofică: pierderea credinţelor religioase, nereligiunea de azi.

Dezvoltarea imensă a tuturor ştiinţelor exacte a ruinat credinţele naive şi copilăreşti religioase şi a creat ireligiunea de azi. Burghezimea, în lupta ei pentru dominare cu clasele protivnice — feudalii şi clerul — a fost nevoită nu numai să împingă cît se poate mai departe aceste cercetări cari ruinau puterea clasei protivnice şi a religiei, dar să dea acestor cercetări o publicitate cît se poate de întinsă în toate clasele sociale. Ruinînd însă credinţele religioase, burghezimea a luat omului un reazăm sufletesc. Cu drept cuvînt a zis marele socialist francez Jaurès că burghezimea, ruinînd credinţele religioase, a făcut să amuţească *cîntul ce legăna de veacuri mizeria umană*. Şi cînd acest cînt adormitor a încetat, mizeria umană a deschis ochii mari, plini de lacrimi, de îndoială şi mustrare şi a întrebat: „de ce?". De ce atîtea suferinţi, atîta nepăsare, atîta nedreptate? Şi acuma nu se mai putea da toată răspunderea pe D-zeu, pentru că Dumnezeu era mort. Atunci, cei mizeri şi nenorociţi şi reprezentanţii lor geniali au început să caute adevăratele cauze ale mizeriei omeneşti... În acest sens, deci, ruinarea religiei şi a credinţelor religioase a fost un pas uriaş spre progres şi lumină. Fiind de o importanţă binefăcătoare în general, în special însă influenţa ei a fost apăsătoare pentru oamenii cari deocamdată îşi pierduseră sprijinul sufletesc. Şi aceea ce am spus despre religie trebuie să spunem despre tradiţii în general. Burghezimea a distrus toate tradiţiile vechi şi prin aceasta a adus un serviciu imens progresului omenirii, dar desigur, pentru moment, nu şi un serviciu liniştii sufleteşti a acelora cari au rămas fără tradiţii şi fără religie. Cei mai greu loviţi au fost proletarii culţi, mai ales cei învinşi, iar din aceştia din urmă artiştii lor, ca mai simţitori. Clasele stăpînitoare burgheze, după

ce au distrus pe toţi zeii, Cristos, Iehovah, Mahomet etc., au pus în loc un alt zeu internaţional — viţelul de aur — căruia i se închină şi în care găsesc reazim material şi moral. Însă proletarii culţi, mai ales cei învinşi, nu numai că au pierdut un reazim sufletesc, dar întreaga organizaţie socială de azi le ia orice sprijin. Pierderea religiei şi a tradiţiilor nu putea decît să-i influenţeze în acelaşi sens ca şi întreaga organizaţie socială. Acest nou factor social şi filozofic va tinde să dezvolte în manifestarea literară modernă toate caracterele deja pomenite, sociale, filozofice şi personale.

Iată deci un mănunchi întreg de cauze importante : sociale, economice, sexuale, intelectuale, cari lucrează în aceeaşi direcţie pentru producerea simţimintelor şi caracterelor indicate — e deci natural ca ele să se manifesteze cu siguranţă.

Aici trebuie să facem o digresie pentru a înlătura o obiecţie. În articolul pe care l-am citat, am vorbit de omul cult modern în general, nu exclusiv de proletarul intelectual. Am întrebuinţat aceşti doi termeni deopotrivă ; aceste influenţe sociale nu sunt dar specifice proletarilor intelectuali şi deci nici manifestărilor lor literare.

Aşa e. E incontestabil că aceşti factori sociali vor influenţa în aceeaşi direcţie mai toate clasele sociale, pe unele însă mai mult, pe altele mai puţin. Din punctul de vedere al artei însă, al manifestărilor artistice, influenţele sociale puţin intense şi puternice n-au multă importanţă. O manifestare artistică e expresiunea unei intense emoţii, e expresiunea deci a celor mai adînci caractere afective ale omului. [1]

De aceea numai acele influenţe sociale cari vor fi destul de puternice ca să influenţeze, să modeleze şi să modifice caracterele şi sentimentele omeneşti cele mai adînci se vor oglindi clar în manifestarea artistică. Iată pentru ce influenţele sociale de cari am vorbit vor avea mai multă şansă să se oglindească mai clar în manifestarea

[1] Şi aci este o gradaţie. Astfel poezia lirică e expresia celei mai adînci emoţii, iar cea didactică, a celei mai puţin adînci ; în schimb, caracterele intelectuale în cea dintîi sunt mai slabe, în cea din urmă, cele mai tari. Această deosebire e de mare importanţă pentru articolul nostru. Atragem atenţia cititorilor că în acest articol avem mai ales în vedere poezia lirică, iar din alte genuri, mai ales cele cari conţin foarte mult elementul liric şi personal (n.a.).

artistică a proletarilor culţi decît în manifestarea artiştilor din alte clase.

Aceea ce am zis pîn-acum priveşte deopotrivă pe artiştii proletari intelectuali şi literatura produsă de ei, din toate ţările civilizate, ceea ce nu exclude bineînţeles posibilitatea ca mai toate manifestările artistice ale epocei să aibă mai mult ori mai puţin acelaşi caracter.

Dacă considerăm numai pe proletarii noştri intelectuali şi curentul produs de ei, atunci, comparînd poziţiunea lor cu a tuturor celorlalte clase culte, vom vedea că se găsesc relativ într-o poziţiune şi mai defavorabilă decît cei din străinătate, deci în creaţiunea lor trebuie să apară cu mai mare siguranţă caracterele de cari am vorbit.

În adevăr, faptul că n-am ajuns încă în dezvoltarea economică modernă la înălţimea statelor civilizate, face să fim lipsiţi de foarte multe foloase, dar şi de unele neajunsuri ale acestei dezvoltări economice.

Aşa, de pildă, la noi averile nu sunt încă supuse la aceeaşi fluctuaţie şi nesiguranţă ca în străinătate. Crahurile şi crizele doar acum încep să ameninţe întrucîtva averile mari şi încă nu în aceeaşi proporţie. În schimb poziţiunea artiştilor proletari e mai grea la noi.

Acolo, poziţiunea artistului e neasigurată (afară de aristocraţimea literară — Zola, Daudet etc.), nesiguranţa zilei de mîne e mare, dar cel puţin acolo ei trăiesc din produsul muncei lor artistice.

La noi însă nici vorbă nu poate fi să trăieşti din produsul muncii tale literare ; şi pe lîngă celelalte nenorociri, scriitorul proletar trebuie să mai fie şi la ordinile unui şef de birou, sau trebuie să-şi petreacă viaţa culegînd informaţiuni pentru o gazetă sau copiind ordinele administrative ale unui şef ramolit.

Să vedem acum influenţa relativă a ireligiunii asupra proletarilor intelectuali străini şi ai noştri. În ţările civilizate din occidentul Europei, burghezimea a fost nevoită să dărîme credinţele religioase din pricina luptei înverşunate împotriva clerului, după cum pentru a atrage de partea sa clasele dezmoştenite a fost nevoită să proclame o sfîntă treime nouă : libertate, egalitate, fraternitate. După ce burghezimea a învins şi a ajuns la rîndul ei clasă dominantă, ea a băgat de seamă îndată că în focul luptei a

distrus unele condițiuni prielnice dominării ei, și atunci, după frumoasa expresie a d-lui C. Dimitrescu-Iași din conferința sa *Criza morală*, „ea a înlocuit această trinitate prin o alta — respectul familiei, proprietății, religiei".

Burghezimea noastră însă n-a avut de susținut o luptă grea cu clerul, iar, pe de altă parte, cînd ea a început să se dezvolte ca o clasă dominantă sub influența burghezimii occidentale, acesteia îi trecuseră de mult ideile subversive, de mult înscrisese printre ideile fundamentale respectul religiei. Astfel că burghezimea noastră ca clasă n-a fost și n-avea pentru ce să fie ireligioasă, pentru ea deci nici n-a existat ireligiunea ca o problemă morală.

Întrucît privește partea în adevăr cultă a claselor privilegiate, în care cultura trebuia să distrugă religiunea, apoi aceasta și-a găsit, după cum am văzut, o altă religiune gata, un alt zeu internațional, vițelul de aur, în care ai noștri, ca și frații lor din străinătate, au găsit un reazim material și moral. La noi în țară deci numai pentru clasa proletarilor și mai ales pentru artiștii proletari nereligiunea a putut să devie o problemă de oarecare gravitate morală. Nu e deci de mirare ca un proletar intelectual să exclame :

> Ce șubredă și ce naivă era credința ce mi-o sfărm,
> De stîncile de adevăruri din marea nopții fără țărm...
>
> (O. Carp)

și, îngrijat și cu groază, să se uite în *„mare tenebrarum"*.

Dar mai e și altceva. Am arătat cum la noi mai toată manifestarea literară a fost produsă de proletari intelectuali, fiindcă celelalte clase cari au cultură și ar fi putut să se manifesteze în literatură au fost și sunt ocupate cu treburi mai mănoase, mai importante, pentru ei, bineînțeles. În occidentul Europei, însă, clasele burgheze dominante au intrat în societatea modernă, puternice și culte, și de aceea la ele manifestarea literară nu e atît de exclusiv produsă de proletari intelectuali.

Altă deosebire importantă e tradiția literară.

Țările civilizate străine au în trecutul lor literaturi puternice, geniale, cari tocmai prin genialitatea lor nu pot să nu influențeze manifestările moderne. Tradiția noastră în pri-

vința aceasta e slabă, pentru că manifestările literare trecute, ca putere de talent, au fost slabe. Această deosebire e foarte importantă în cazul de față; pentru că e învederat că atunci cînd o literatură mai veche, produsă subt alte condițiuni sociale și de altă clasă, va influența o literatură mai nouă, caracterul acestei din urmă, întrucît depinde de condițiunile sociale noi, nu se va putea manifesta cu aceeași claritate.

Mai e o altă deosebire. Noi am intrat brusc în viața civilizației moderne, am schimbat deci brusc și credințele și obiceiurile.

Proletarul cult de cele mai multe ori a crescut într-o casă patriarhală, religioasă, cu obiceiuri și credinți stabilite de generații, întrucîtva moștenite; și numai cînd a intrat în vîrtejul vieții și civilizației orășenești a trebuit să-și schimbe brusc credințele și obiceiurile. Din punctul de vedere al progresului în general, aceasta a fost un pas mare înainte, a fost un fapt cît se poate de binefăcător; nu tot așa a fost desigur și din punctul de vedere al echilibrului sufletesc al artistului proletar, care are un sistem nervos mai fin și mai simțitor.

Cum vedem, deci, dacă organizația socială modernă trebuie să dezvolte sentimentele și caracterele arătate mai sus în artiștii moderni și în artiștii proletari în general, în ai noștri ea trebuie să le dezvolte cu o siguranță și mai mare.



O dată stabilit acest adevăr, să analizăm mai departe acele sentimente și caractere personale pe care le dezvoltă societatea noastră în artiștii proletari și, prin ei, în curentul literar.

Am văzut cum loviturile neîntrerupte în voia cărora este lăsat proletarul intelectual, dezvoltă într-însul o mare enervare, o sensibilitate exagerată; iar faptul că loviturile sunt date în mare parte de un dușman anonim, face și mai mare această enervare, face și mai exagerată această sensibilitate.

Condiţiunile sociale arătate, împreună cu sentimentele şi caracterele deja descrise, nasc în curentul literar încă o tendinţă însemnată, pe care noi o vom numi solitarism.

Evident că orice lovitură din partea concetăţenilor, a societăţii, trebuie să provoace în om tendinţa de a se depărta, de a ieşi din societate, dacă nu materialiceşte, ceea ce e imposibil, cel puţin moraliceşte, reîntorcîndu-se în sine, dacă se poate zice aşa, căutînd în sine punctul de sprijin, liniştea şi fericirea pe care nu i-o dă societatea. Cînd însă loviturile sunt date de un duşman sezisabil, ele vor tinde să îmboldească pe cel lovit la lucru, la luptă. Lupta *în societate* însă e viaţa, e deci cel mai bun leac în contra solitarismului. Dar cînd loviturile sunt neîncetate şi sunt date de un duşman neresponsabil şi nesezisabil, care se numeşte de pildă *nesiguranţa zilei de mîne*, cînd aceste lovituri sunt date unui om simţitor, deprimat de o mulţime de alte condiţiuni sociale, este evident că toate acestea vor tinde să dezvolte în artistul proletar *solitarismul*, reintrarea în sine, depărtarea de zgomotul şi învălmăşagul vieţei — visare şi visare solitară.

Acest *solitarism*, în legătură cu toate celelalte simţiminte, va tinde să provoace alte două caractere foarte importante, pe cari le vom numi *reflexivitate, subiectivism* sau *personalism.*

Ce e această reflexivitate? Reflexivitatea e o urmare, cum am zis, a solitarismului şi a condiţiunilor care-l provoacă.

Un om lovit, persecutat, neputînd să reziste, se retrage tot mai mult din societate, trăieşte tot mai mult în sine.

Acest obicei de a trăi numai în tovărăşia sa proprie şi a propriei sale conştiinţe va dezvolta din ce în ce mai mult obiceiul de a răscoli interiorul său psihic, de a observa şi analiza mereu propriile sale simţiminte, gîndiri, porniri. Această analiză de sine exagerată, această veşnică privire în propriul său interior o numim *reflexivitate.*

Reflexivitatea produce, netăgăduit, din punctul de vedere literar, unele efecte foarte bune ; ea ascute, într-un mod excepţional, puterea de analiză psihologică. Mulţumită ei, unii artişti europeni au produs opere de artă de o putere de analiză psihologică uimitoare.

Dar ea produce şi efecte rele, dintre cari aici vom pomeni două. Întîi, reflexivitatea ca şi solitarismul, în general, e antisocial. „Omul e un animal social" şi, ca atare, trebuie să se dezvolte, să trăiască între oameni şi cu oameni ; veşnica retragere în sine e anormală, e antisocială.

A doua urmare rea a reflexivismului e atrofierea voinţei. Omul care trăieşte în societate, care luptă în ea, răspunde veşnic la toate atingerile dinafară şi astfel îşi exercitează voinţa şi o întăreşte. Însă un om care trăieşte în sine îşi striveşte această voinţă. O hotărîre de luat, un act de făcut, în loc de a fi executat, ceea ce ar pune în lucrare îmboldirile volitive, e supus acţiunii reflecţiunii, analizei exagerate, şi astfel se cheltuieşte energia înlăuntrul omului, dezvoltînd nehotărîre în caracter.

Reflexivismul sau reflexivitatea, ca trăsătură de caracter, e de o importanţă aşa de mare, încît uneori oamenii se împart după caracter în două categorii : reflexivi şi impulsivi.

Aceste două caractere sunt zugrăvite într-un chip genial în artă, în două creaţiuni nemuritoare — cel reflexiv în *Hamlet* şi cel impulsiv în *Don Quijote*.

Artiştii proletari vor trebui să fie, după caracterul lor, mai mult reflexivi decît impulsivi.

Tot în legătură cu acest reflexivism stă un alt caracter foarte important, *subiectivismul*.

E evident că omul, trăind mereu cu sine, va căpăta tot mai mult interes pentru propriile lui sentimente, dureri, bucurii şi se va dezinteresa întrucîtva de sentimentele şi durerile altora.

Acest prea mare interes pentru propria sa persoană, pentru durerile, bucuriile şi pornirile sale proprii, îl numim *subiectivism*. Subiectivismul exagerat duce drept la *egoismul artistic*.

Se înţelege însă că, moralmente vorbind, este mare deosebire între egoismul artistic şi egoismul adesea brutal din viaţa zilnică. Un artist care plînge numai durerea lui şi nu vede durerile altora e un artist egoist ; iar un om care exploatează, pradă şi despoaie pe semenii săi e asemenea egoist. Deosebirea însă dintre aceste două feluri de egoisme e enormă.

Un artist care va şti prin zugrăvirea propriei sale dureri să ne stîrnească simţimintele de milă şi îndurare va provoca prin aceasta simţimintele altruiste. Astfel că egoismului artistic, în sensul în care îl pricepem, ar fi mai bine să i se dea un alt nume, spre pildă termenul întrebuinţat în psihologie, *egoconcentrism*. De altmintrelea, în acest articol noi nu pronunţăm sentinţe morale, ci analizăm şi constatăm.

Trebuie să mai relevăm un fapt foarte important.

Toate condiţiunile sociale arătate şi întreaga organizaţie socială modernă vor tinde, cum am zis, să dezvolte sentimentele şi caracterele pomenite nu numai în artiştii proletari intelectuali, ci şi în întreaga clasă a proletarilor intelectuali şi, într-un chip sau în altul, şi în alte clase.

Deci literatul proletar, în relaţiile lui cu clasa din care face parte şi cu oamenii din alte clase, va întîlni cam aceleaşi sentimente şi caractere pe cari tind să le dezvolte şi în el feluritele condiţiuni sociale de cari am vorbit. *Astfel împrejurul literatului proletar se va crea o anumită atmosferă psihică şi morală care-i va excita şi alimenta aceleaşi sentimente şi caractere pe cari, de altmintrelea, le şi are provocate în temperamentul şi psihicul său.*

Această influenţă a mediului psihic e de cea mai mare importanţă. Acei cari cunosc cît de puţin cercetările moderne asupra hipnotismului şi sugestiei ştiu ce enormă influenţă poate să aibă şi are o personalitate asupra alteia, ştiu că în mare parte caracterul emoţional şi volitiv al omului e condiţionat şi format de continue sugestii, directe şi indirecte, ale mediului social. Iar cei cari nu cunosc de loc aceste cercetări ştiu din experienţă cît de mult e influenţat un om în sentimentele şi caracterul său de oamenii cu care e în relaţie. Înţelepciunea poporului a formulat aceasta într-o sentinţă : „Spune-mi cu cine te aduni, ca să-ţi spun cine eşti". Cînd am vorbit în articolele mele de influenţa mediului social, am avut totdeauna în vedere şi acest mediu psihic, care nu e decît o parte integrantă din mediul social. Cînd însă e vorba de caracterul unei producţiuni literare şi mai ales al unui întreg curent literar, trebuie relevate în-

Iată deci un mănunchi de sentimente şi caractere cari trebuie să se dezvolte în artistul proletar din societatea modernă. Ele fiind în relaţii reciproce de cauză şi efect, ordinea în care le-am aşezat poate fi schimbată, rezultatele însă la cari vom ajunge vor fi tot aceleaşi dacă vom ţinea seamă de factorii dominanţi : societatea modernă de o parte, iar de altă parte poziţiunea proletarului artist în această societate. Asemenea e evident că acest mănunchi de sentimente şi caractere nu se va manifesta deopotrivă la toţi artiştii. Cu toate că mediul social influenţează în acelaşi fel o clasă, totuşi va fi întotdeauna o parte în care aceste influenţe nu sunt asemănătoare. Dar ceea ce e mai important e faptul că aceste sentimente şi caractere vor tinde să se dezvolte în oameni deosebiţi ca temperament.

Acelaşi mănunchi de sentimente şi caractere, tinzînd a se dezvolta într-un temperament robust ca al lui Eminescu ori Caragiale şi eminamente impulsiv ca al lui Delavrancea, nu vor da aceleaşi rezultate ca într-un temperament slab şi nerezistent cum e Traian Demetrescu. Faptul important e că aceste simţiminte şi caractere, într-un fel ori altul, vor tinde să se dezvolte mai în toate producţiile artiştilor proletari.

Iar dacă s-ar întîmpla ca un artist proletar să producă o creaţiune cu alte caractere sau chiar opuse celor schiţate de noi — această contrazicere se va dovedi de multe ori aparentă. Într-adevăr, să presupunem o creaţie artistică în care am găsi caractere de seninătate, voinţă, impulsivitate, obiectivism. Se înţelege că această creaţiune va fi alta decît aceea schiţată de noi. Analizînd-o, vom constata în cele mai multe cazuri următoarele : tendinţele, caracterele de neliniştе, de reflexivitate sau nehotărîre găsind un temperament peste măsură de impulsiv şi de puternic, nu vor fi în stare să distrugă această putere de impulsivitate, dar le vor *atenua*, şi această atenuare, precum şi lupta dintre aceste tendinţe înnăscute temperamentului şi acelea pe cari le

dezvoltă mediul social se vor simţi negreşit în creaţiunea unui poet de talent.

E evident că dacă artistul ar fi aparţinut unei alte clase sau unei alte societăţi, în care aceste caractere înnăscute temperamentului ar găsi condiţiuni mai prielnice pentru dezvoltarea lor, ele s-ar manifesta cu mai multă tărie.

Pe de altă parte, dacă o serie de simţiminte nu s-ar putea dezvolta mult timp din cauza temperamentului rebel, de multe ori o altă serie, mai puţin opusă temperamentului, se va dezvolta cu o tărie mai mare.

Cred că din cele spuse urmează clar că nu dau nici reţete şi nu stabilesc sisteme rigide, ci prezint numai nişte cercetări răzleţe pe cari le cred, în starea actuală a esteticii, mult mai folositoare decît toate sistemele metafizice luate la un loc.



Dacă am voi acuma să arătăm existenţa simţimintelor şi caracterelor pomenite în literatura noastră şi în special în poezia lirică, ceea ce ne-ar încurca nu e lipsa de producţiuni care dovedesc dreptatea noastră, ci pletora lor.

Veţi căuta oare în literatura poetică de azi tristeţă, melancolie, descurajare, deziluzionare, plîngerea propriei dureri, lipsa de voinţă ?... De acestea e plină literatura noastră.

Luaţi toate publicaţiunile noastre literare şi citiţi poeziile, veţi constata că mai toate poartă acelaşi caracter.

Unul dintre talentaţii poeţi — Vlahuţă — îngrijat şi plictisit poate de-atîta vaiet, descurajare şi deprimare sufletească, exclamă într-o frumoasă poezie :

> Căci mă-ntreb, ce sunt aceste vaiete nemîngîiate,
> Ce-i acest popor de spectri cu priviri întunecate,
> Chipuri palide de tineri osteniţi pe nemuncite,
> Trişti poeţi ce plîng şi cîntă suferinţi închipuite,
> Inimi laşe, abătute, făr-a fi luptat vrodată
> Şi străine de-o simţire mai înaltă, mai curată ?
> Ce sunt braţele acestea slabe şi tremurătoare ?
> Ce-s aceşti copii de ceară — fructe istovite-n floare ?...

Aceştia, dragă poete, sunt artişti proletari intelectuali din societatea modernă burgheză. Iar suferinţele lor sunt

de multe ori foarte adevărate. Vorbim, se înțelege, de cei cu talent și sinceri în exprimarea sentimentelor lor.

Ori poate voiți să căutați dovezi pentru aceea ce am numit solitarism? Eminescu, în *Glossă,* nu numai că ni se arată singur ca un solitar, dar cheamă spre solitarism și pe alții, dîndu-le sfaturi:

Tu în colț petreci cu tine...
Pe alături te strecoară...
De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură.

Vlahuță în satira *Liniște,* după ce își exprimă adînca și caracteristica revoltă a proletarului intelectual, sfîrșește cu următoarea povață, pe care o dă artistului proletar:

Ca un pusnic te închide în odaia ta săracă,
Și dorinților deșerte poruncește-le să tacă:
Lumea ce ai fost visat-o neaflînd-o nicăirea,
Caută-ți în tine însuți liniștea și fericirea.

Și cu greu veți găsi un poet contimporan de un talent sincer, care atingînd vreodată viața socială să nu aibă și să nu exprime aceleași dorinți.

Această iubire exagerată pe care o arată poeții noștri pentru singurătate în mijlocul naturii neînsuflețite — luna, stelele, lacurile — și această dorință atît de des exprimată de a rămînea și a se simți singur în odaie, toate acestea sunt expresiunea aceluiași caracter pe care l-am numit solitarism.

Voiți poate să găsiți *subiectivismul,* un alt caracter foarte important pomenit de noi? Vă va fi foarte ușor, căci toată poezia noastră e cît se poate de subiectivă și de personală.

Poeții noștri văd toată natura înconjurătoare aproape numai din punctul de vedere al intereselor lor.

În marea poemă dramatică a lui Ibsen, *Peer Gynt,* foi veștede alungate de vîntul rece al toamnei zboară pe drumuri, cîntînd propria lor mizerie.

Poeții noștri nu sunt capabili de atîta obiectivism.

Pentru dînșii, frunzele veștede sunt iluziile lor veștejite. Ploaia rece și măruntă, lacrimile lor. Cerul plumburiu și greu e viața lor grea.

Poeţii de azi au prefăcut poezia lirică în elegie — în cîntarea propriei lor dureri. Niciodată nu s-a vorbit poate mai mult despre sine însuşi.

Poetul contimporan cu greu va putea să zugrăvească un peisagiu frumos, fără ca în mijlocul lui, într-un fel sau în altul, să nu-şi puie propria sa persoană. Aceasta încă n-ar fi nimic şi ar fi natural. Din nenorocire, însă, acest subiectivism şi *personalism* se manifestă şi faţă cu natura însufleţită, faţă cu oamenii, şi într-un mod cît se poate de caracteristic în exprimarea iubirii.

Acest sentiment a fost întotdeauna cîntat îndeosebi, atît în poezie cît şi în celelalte producţiuni literare, atît în epoca noastră cît şi în celelalte, dar parcă niciodată această cîntare n-a fost aşa de exagerată ca în literatura contimporană.

Dacă poeţii mari din alte ţări şi epoci, preferind şi ei acest sentiment de care e legată existenţa omenirii, au zugrăvit mai degrabă iubirea altora, fericirea sau nenorocirea amanţilor, poeţii noştri vorbesc aproape exclusiv numai şi numai de iubirea lor. În Eminescu şi Vlahuţă se mai văd poezii unde se vorbeşte şi de dragostea altora dar şi la dînşii disproporţia e mare — la ceilalţi e enormă.

Ceea ce arată şi mai mult subiectivismul poeţilor e modul cum îşi descriu dragostea lor. Ei povestesc mai degrabă melancolia şi tristeţea decît bucuria pe care le-o pricinuieşte iubirea. Pentru dînşii, iubitele sunt aicea pe pămînt pentru a le pricinui mai degrabă tristeţă decît fericire, pentru a le asculta reproşurile că sunt crude, uşoare, necredincioase şi alte amabilităţi de felul acesta. Atîta tot. Că şi dînsele ar fi nişte fiinţe cari ar putea iubi şi suferi adînc şi deznădăjduit, că şi ele ar avea dreptul ca toate aceste sentimente ale lor să fie respectate... nu veţi găsi nici un cuvînt despre aceasta în poeţii noştri.

Nu e oare caracteristic ca în toată creaţiunea lui Eminescu, a acestui poet înzestrat cu o inimă atît de largă şi de frumoasă, să nu se găsească o descriere a suferinţelor şi a durerilor aceleia pe care a iubit-o? Printr-o întîmplare fericită, una din iubitele poetului a fost şi ea poet — şi numai astfel am putut afla că femeia iubită suferе tot atîta, poate chiar şi mai mult decît iubitul.

După poeţii noştri, ar trebui să împărţim lumea, din punctul de vedere al dragostei, în două tabere: de o parte

poeţii nenorociţi, reprezentanţii sexului bărbătesc, şi de cealaltă parte iubitele lor, care nenorocesc pe cei dintîi.

În această privinţă poetul O. Carp face excepţie, nu ne cîntă de loc iubirea lui. Ori de cîte ori vorbeşte de suferinţele dragostei, le zugrăveşte cu predilecţie în femeie. Carp se deosebeşte astfel, în avantajul său, de mai toţi poeţii contemporani. Aceasta se explică prin altruismul său larg, precum şi prin exagerarea unui alt simţimînt — sfiiciunea — propriu artistului proletar. Afară de aceasta, el e dintre literaţii noştri acela care are o cultură ştiinţifică mai întinsă şi vederi filozofice mai mari — care în tabloul unui părinte ce-şi îngroapă copilul vede *„aeternitas"*, care printr-o picătură de ploaie zăreşte *„tristia"* universală şi priveşte cu groază în *„mare tenebrarum"*.

Se aseamănă însă cu ceilalţi în privinţa celorlalte caractere. E aceeaşi melancolie şi durere, aceeaşi tristeţă, nesiguranţă, sfiiciune şi acelaşi pesimism filozofic şi, ceea ce e important, acelaşi caracter în stil. Dacă O. Carp, preocupat prea mult de imensele chestii filozofice, uită să ne vorbească numai de dragostele sale, ca poet filozof însă — deşi mai puţin decît Eminescu — e tot subiectiv.

Modul poeţilor noştri de a zugrăvi iubirea arată cum nu se poate mai bine întregul mănunchi de caractere inerente artistului proletar.

Sunt două cauze pentru aceasta. Întîia, aceea că dragostea e cel mai puternic sentiment omenesc ; a doua, faptul că nu putem găsi caractere de revoltă socială la toţi poeţii, deoarece numai puţini dintre dînşii au atins viaţa socială — dragostea însă au cîntat-o toţi.

Să vedem atunci dacă în zugrăvirea acestui simţimînt vom găsi caracterele de care am vorbit.

Întreaga creare a poeţilor noştri actuali e de faţă pentru a o dovedi. Ei nu impun iubirea lor — vorbim se înţelege de impunerea morală — ei cerşesc iubirea, ei plîng, şi dacă plîngerile lor nu sunt ascultate, plîng iarăşi. Ei caută să-şi cîştige iubitele prin arătarea slăbiciunii, iar nu a puterii lor. Desfăşoară un tablou întreg de suferinţele şi de umilinţele lor, de deprimarea lor sufletească — s-ar părea că cerşesc mila, iar nu dragostea, uitînd că unde începe mila, dragostea sexuală e pe ducă.

Poetul amorezat va tremura la poarta iubitei; ca un făcător de rele, se va strecura noaptea pe la ferestrele ei; va fi torturat de gelozie văzînd-o cum joacă cu un altul; o va mustra; îi va cere numai o căutătură, un semn de iubire numai. Altă dată, ceea ce e și mai rău, îi va vorbi de liniștea morții, cît ar fi de bine să doarmă împreună la cimitir, sub umbra unei sălcii plîngătoare.

Cîte poezii de dragoste nu încep și nu se sfîrșesc acuma cu un adagiu atît de trist ca acela al lui Eminescu: „Cînd voi muri, iubito..."

Din poeziile dragostei nu respiră viața, ea însăși zămislitoare de viață, ci melancolie, durere și dorința de a muri. Analizînd mai adînc unele din aceste manifestări poetice, constatăm de multe ori că amorezatul e amorezat mai mult de propria lui melancolie decît de femeia iubită.

De cîte ori ai auzit, cititorule, vreun poet de ai noștri vorbind astfel iubitei sale: „Iubito, iată brațul meu, poți să te bizui pe el. E puternic; a știut să-și croiască o cărare în lupta și în vălmășagul vieții. Oamenii răi dintr-o lume rea ne pun piedici, dar tare de iubirea ta și de puterea mea, voi spulbera toate piedicile ce s-ar pune în calea noastră"... Asemenea accente bărbătești nu veți întîlni mai niciodată la poeții noștri.

Nu judec aici poezia dragostei din punctul de vedere moral; analizez numai și constat. Și nu cer iarăși ca poeții noștri să exprime iubirea altmintrelea de cum o exprimă; atîta vreme cît o simt astfel, această cerere ar fi zadarnică. Nu pun nici o teză.

Poezia lirică, mai ales, e expresiunea înrădăcinatelor și adîncilor sentimente omenești, cari nu se schimbă după cerere; și tocmai din această cauză e foarte important să le studiem în legătură cu mediul social.

Numai atunci vederile și convingerile vor putea modifica, din punctul de vedere al artei, conținutul și caracterul poeziei lirice, cînd vor ajunge să modifice aceste simțiminte adînci ale artistului.

În cazul contrar, manifestarea poetică va fi falșă, neartistică și, ca orice minciună, în loc de a folosi, va strica înaltelor vederi și idealuri. Aceasta, de altmintrelea, am explicat-o în articolul meu *Tendenționismul și tezismul în artă*

şi o repet numai pentru aceia care îmi reproşează că pun teze poeţilor noştri.

Dar caracterele de care am vorbit se arată nu numai în fondul operelor poetice, ci şi în stilul şi forma lor.

În adevăr, ceea ce caracterizează stilul poeţilor noştri de azi e nesiguranţa, neegalitatea, confuziunea, tortura versului şi a formei, confuziunea exprimării, toate arătînd perfect neliniştea şi nesiguranţa sufletească. Maestrul Eminescu a simţit adînc acest adevăr şi i-a dat o explicare adevărată cînd a scris :

> Dar cînd inima-ţi frămîntă
> Doruri vii şi patimi multe...
>
> . . . .
>
> Unde vei găsi cuvîntul
> Ce exprimă adevărul ?

Şi acelaşi lucru a simţit Vlahuţă cînd a scris :

> Cînd mi-i inima-ncărcată şi cînd gîndurile-n muncă
> Bat şi rup zăgazul păcii şi din matca lor s-aruncă,
> Toate lacome-nsetate d-a ieşi din haos, clare,
> Ferecate-n cetluita versurilor încleştare...

Se înţelege. Această confuziune, tortură şi acest vag al stilului provin din atîtea sentimente multiple şi uneori contrarii, din atîtea gînduri vagi cari frămîntă sufletul artistului de azi.

Solitar, reflex, adîncit în propriul său *eu*, el găseşte atîtea doruri şi gîndiri cari cer „vestmîntul vorbirii", încît, în dorinţa de a le încorpora pe toate, poetul tortureează versul şi cuvîntul. Dar aceste doruri fiind multe şi vagi, e evident că rareori poetul va putea să le exprime pe toate şi clar. Şi chiar

> ...dacă după nopţi de trudă
> Migălind vorbă cu vorbă e-o-ndărătnicie crudă,
> Ai ajuns să-ţi legi în stihuri vro durere sau
> vr-un vis...

Stilul va rămînea totuşi nesigur, vag, nehotărît, am putea zice neliniştit.

Ce deosebire există, spre pildă, în această privință, între stilul clar, senin, liniştit şi sigur al lui Alecsandri şi între acela chinuit, confuz de multe ori, al lui Eminescu. Şi aicea, bineînțeles, nu e vorba de a compara doi poeți după talentul lor.

Eminescu a arătat un talent mai mare, tocmai prin faptul că a găsit o formă pentru toate aceste multe sentimente şi gîndiri care frămîntă pe omul de azi. Simțimintele şi gîndirile liniştite, clare, găsesc cu uşurință o formă corespunzătoare, dar a găsi o formă potrivită pentru un fond atît de încărcat, trebuie mare talent.

De altmintrelea, în cazul din urmă tocmai această nesiguranță a stilului e uneori o calitate.

Valoarea estetică a unei opere estetice rezidă în parte în armonia din fond şi formă. Pentru un fond încărcat, vag, nehotărît, trebuie o formă şi un stil corespunzător.

Ştiu că în Eminescu sunt versuri sculpturale în care întreaga gîndire şi simțire a poetului sunt redate clar şi hotărît. Dar şi cîte din poeziile lui trebuiesc descifrate!

Într-un profil literar al d-lui P. P. Carp din revista literară *Viața*, găsesc ca semne caracteristice: „Nu-i plac poeziile lui Eminescu; zice că-i fac impresia de ceva stors şi chinuit din cale-afară".

Nu-i de loc de mirare. Chinul fondului şi stilului, precum şi întreaga serie de caractere care trebuia să facă din Eminescu poetul iubit al proletarilor intelectuali, trebuia totodată să-l facă mai puțin gustat de reprezentanții caracteristici ai claselor stăpînitoare, cum e d. Carp. E natural ca d-lui Carp să-i placă mai mult poezia clasică, senină, sănătoasă şi stăpînă pe sine decît aceea dureroasă a proletarilor intelectuali. Şi pe de altă parte, e tot atît de natural ca Eminescu să fi plăcut mai mult d-lui Maiorescu decît celorlalți junimişti de vază, deoarece d-sa e un proletar intelectual prin origine. D. Maiorescu a trebuit să treacă, dacă nu prin iadul, cel puțin prin purgatoriul proletariatului intelectual, pentru a ajunge în raiul claselor stăpînitoare.

Se înțelege că Eminescu nu stă izolat prin stilul său în literatura noastră. Un stil tot aşa de trudit şi de neliniştit va avea Vlahuță, unul tot aşa de confuz va avea O. Carp şi, într-un fel sau altul, toți poeții de azi cu talent mai mult sau mai puțin mare.

Iar acei lipsiţi de talent sau înzestraţi cu o putere neîndestulătoare pentru exprimarea atîtor doruri şi gîndiri deosebite şi vage, în desperare de cauză, vor alerga la un fel de telepatie poetică — la simbolism colorit sau decadent. Decadenţa modernă aparţine aceluiaşi curent pe care l-am studiat ; e degenerescenţa lui.

Astfel în stilul literaţilor proletari se oglindeşte acest curent cu toate caracterele sale.

În stilul lui Alecsandri de o parte şi acela al artiştilor proletari de altă parte, cu Eminescu în frunte, se oglindesc nu numai personalităţile şi temperamentele lor deosebite, ci în acelaşi timp două curente literare deosebite, produse de două clase diferite, în două epoci şi societăţi deosebite.



Rezumînd cele spuse în articolul trecut şi cel prezent asupra caracterelor curentului literar creat de artiştii proletari, în societatea noastră burgheză vom avea următoarele :

Din punctul de vedere social : revoltă contra nedreptăţilor sociale existente ; revoltă, deseori inconştientă, împotriva dominării burgheziei, sau mai bine zis împotriva rezultatelor rele produse de această stăpînire ; simpatie pentru clasele nedreptăţite. Această revoltă şi simpatie, foarte rar conştiente, vor fi active sau pasive, după temperamentele poeţilor.

Din punctul de vedere filozofic, aceste caractere vor fi generalizarea durerii proprii la durerea universală ; decepţionism, pesimism, care iarăşi, după temperament, poate să ajungă pînă la Nirvana budistă.

În sfîrşit, din punctul de vedere al manifestării individuale, personale a literaţilor (mai ales a poeţilor), aceste caractere vor fi : melancolie, nehotărîre, lipsă de voinţă, deprimare sufletească, care poate merge pînă la manifestări patologice la decadenţi. Solitarism, reflexivitate, subiectivism.

Ar fi de prisos să mai adăogăm încă o dată că sunt departe de a crede că am sfîrşit subiectul şi că, prin analiza caracterului artiştilor proletari din societatea burgheză contemporană, am dat o caracterizare întreagă şi deplină a curentului literar actual.

E numai o încercare făcută în această direcţie.

Aş putea să mă opresc, dar dorinţa de a fi cît se poate mai clar şi de a nu părea paradoxal, mă face să studiez aici doi artişti cari parcă contrazic cu totul cele dezvoltate în acest articol — anume Caragiale şi Coşbuc.

Am văzut cum, pentru d. Missir, Caragiale e un exemplu hotărîtor de scriitor care nu încape în cadrul curentului, aşa cum acest curent e caracterizat de mine. Şi, în aparenţă, d-sa are dreptate.

Nu-i vorbă, eu sunt convins şi în parte voi arăta aici cum Caragiale e unul din cei mai caracteristici reprezentanţi ai artiştilor proletari intelectuali — în bine şi în rău ; însă a dovedi acest lucru e mult mai greu decît a fost cu poeţii lirici ca Eminescu, Vlahuţă, O. Carp ; şi iată pentru ce : un poet liric exprimă direct sentimentele şi vederile lui proprii, de aceea e foarte uşor să studiem caracterele ce se oglindesc în creaţiunea lui — pentru aceasta de multe ori trebuie numai să constatăm ce zice însuşi poetul. Altceva însă e cu alte genuri literare, cum e acela al romanului, al comediei sau al dramei de moravuri.

În acest caz, scriitorul zugrăveşte moravurile societăţii înconjurătoare, iar sentimentele, vederile, credinţele, predilecţiunile artistului rămîn ascunse sub perdeaua uneori nestrăbătută a personagiilor şi a situaţiilor descrise. Evident că în acest caz a descoperi persoana artistului şi mai ales caracterele unui curent literar e greu ; trebuie muncă, pătrundere literară şi fină analiză psihică. Comediile lui Caragiale sunt o asemenea creaţiune. Totuşi şi în aceste comedii am arătat un caracter social important comun caracterului întreg : revolta contra societăţii burgheze, ori, mai bine zis, contra rezultatelor produse de această societate.

Zic revoltă fiindcă e evident că a blestema o societate, a te plînge de urmările ei ori a biciui cu rîsul satiric e tot revoltă, numai altmintrelea exprimată.

Şi Caragiale a rîs şi a biciuit, nu nepotrivirile în general, ci nepotrivirile pe cari le-a găsit în societatea burgheză dominantă şi acelea produse de această societate.

Revolta lui, deci, exprimată, e absolut asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Dacă Caragiale ar fi scris numai comediile, ar trebui să ne oprim aici. Dar Caragiale a scris

mai mult, a scris o dramă și două nuvele și aceste trei opere sunt cît se poate de personale, conțin elementul liric în cel mai mare grad și de aceea mai toate caracterele curentului se regăsesc clar și precis în aceste frumoase creațiuni ale lui Caragiale.

Să începem cu caracterele sociale.

În *Năpasta*, societatea burgheză cu autoritățile ei nu apare întrupată pe scenă în anumite personaje ; apare numai ca un ecou depărtat, și acest ecou sună a răutate și sălbătăcie. Ele sunt doar acelea cari au întunecat mințile bietului sătean Ion și pe nedrept și degeaba.

Acest antagonism al satului și al orașului și simpatia pentru cel dintîi apar mult mai limpede în frumoasa nuvelă *Păcat*. Nu aveți decît să vă aduceți aminte și să puneți față în față pe reprezentanții burghezimii orășenești și pe acei ai țăranilor, așa cum ei apar în această nuvelă. În oraș : polițaiul fură parale din buzunar, procurorul ia mită, prefectul e același procuror avansat, „senatorul" își face o petrecere din deboșarea unui copil mic, cu toții petrec la *café-chantant*. Aceștia sunt reprezentanții civilizației burgheze. În sat : popa Niță, fiul său învățător, Cuțitei sunt oameni foarte de treabă și cu ce simpatie sunt zugrăviți de autorul nostru !

Aduceți-vă aminte de scena ce se petrece la tîrgul anual, în orașul de reședință al județului. Înaintea cafenelei e strînsă lumea, în cap cu polițaiul, „d. senator", autoritățile judiciare și administrative. În mijlocul lor, un copil mic și zdrențuros joacă, se îmbată, spune cuvinte necuviincioase, iar lumea rîde și petrece, și „d. senator" îi dă țigară, rachiu, îl îmbată ca să se strîmbe și să sară mai mult. Ce mizerabilă și revoltătoare scenă ! În mijlocul lor apare popa Niță.

„Popa Niță, cu pumnii încleștați, se sui pe trotuar și apostrofează, cu accentul celei mai mari indignări pe cei ce rîdeau : «E păcat, domnilor ! gîndiți-vă ! Creștini !... Frumos !... Mare păcat !»" Cuvintele popei sunt primite cu apostrofări și huiduieli. Cît de mare apare aicea bietul proletar, fiul de țăran, popa Niță, față cu triumfătorii cvasicivilizați ai orașelor. În literatura noastră vom găsi descrieri ale vieții țărănești mult mai exacte, cum sunt acele ale doamnei Sofia Nădejde ; dar nu vom găsi pagini mai artistice și mai emoționante decît acelea din *Năpasta* și *Păcat*. Această revoltă conștientă sau inconștientă contra stării burgheze, a

civilizației burgheze, și această simpatie pentru clasa obijduită sătească (după cum am văzut, două caractere sociale tipice ale curentului în chestie) sunt ele oare întîmplătoare? Curioasă întîmplare, care apare mai în fiecare creație literară cu puterea unui caracter constant! Însuși faptul că — în creațiunile lui mai adînc personale, cum sunt *Năpasta, Făclia de Paști, Păcat* — Caragiale ia oamenii din clasele apăsate e caracteristic.

Și aici mă aștept ca și cetitorii mei cari m-au urmat pînă acuma să exclame: „Nu, asta nu se poate! Dar ce are a face locul de unde ia artistul personagiile pe cari le descrie? Caragiale ar fi putut tot așa de bine să ia, pentru a zugrăvi frica, pe un burghez bogat în locul lui Leiba Zibal, și ar putea să ia un aristocrat pentru a zugrăvi simțimintele remușcării de conștiință în locul țăranului Dragomir; doar n-ar fi aceste simțiminte apanagiile claselor apăsate?"

Se înțelege că nu. În toate clasele sunt oameni cari simt puternic frica sau remușcarea. Și totuși această obiecție care ni s-a făcut de atîtea ori e neîntemeiată.

Curios lucru, cîte rele a adus estetica metafizică în priceperea unei opere de artă.

Explicați unui auditor ceva mai cult că orice act al vieții noastre psihice e determinat de mediul ancestral și social, și tot auditorul nu va avea nimic de zis — nici copiii nu mai cred în libera voință... Spuneți însă aceluiași auditor că și subiectul operei unui artist e determinat de anumite cauze și că e caracteristic pentru el, îndată se vor ridica proteste: „Dar ce are a face, artistul ar putea să ia personagii și din altă clasă etc." Ar putea! dar de ce n-a luat? De ce n-a luat Caragiale, pentru zugrăvirea fricei, în locul lui Leiba Zibal un arendaș bogat?

În parte, cel puțin, iată pentru ce:

Caragiale de mic copil a crescut între săraci. Copil de școală, cînd simțurile sunt mai fragede și mai primitoare, el se juca pe străzile Ploieștilor în arșice și țurcă cu copiii desculți ai mahalalelor.

Aproape încă copil, atunci cînd caracterul și temperamentul omului începe să ia consistență, Caragiale trebuia să se hrănească din munca lui; se face sufleor la teatru, traducător de piese, pe urmă corector la gazetă, colaborator-gazetar, și în această situație tipică proletară petrece cei mai

buni ani ai vieţii lui. In aceşti ani, Caragiale a gustat întreaga amărăciune a acestei vieţi. A suferit şi de frig şi de foame, a trăit zilele şi nopţile prin cafenele, pentru că acasă nu era foc şi lumină, a aşteptat ceasuri întregi pe un prieten, doar îl va cinsti cu un capuţiner, a ajuns să nu mănînce zile întregi şi să doarmă nopţi pe băncile Cişmegiului, pentru că n-avea unde să-şi culce capul. Şi a trăit viaţa aceasta într-un oraş plin de lux şi desfrînare şi... a devenit un artist proletar intelectual tipic. Iar cînd în anii bărbăţiei soarta s-a schimbat, cînd a ajuns între cei mari, pînă la prietenia cu Carmen Sylva, *pliul* era luat, o personalitate puternică artistică precum e a lui Caragiale nu se schimbă uşor şi din palat el n-a ieşit ca Alecsandri ambasador la Paris, ci berar în strada Gabroveni.

Şi cînd acest artist proletar a avut să întrupeze adîncile şi tremurătoarele sentimente de frică, remuşcarea, groaza de păcat, durerea, îndurerarea, mila, şi s-a adresat propriului său temperament şi psihic artistic, atunci din haosul inconştientului, acolo unde sunt concentrate toate impresiunile, senzaţiunile, elementele gîndirii şi simţirii dobîndite în de-a lungul vieţii întregi, au început să se închege şi să apară în cercul luminos al conştiinţei — prin legile afinităţii şi atracţiunii psihice — figurile dureroase ale săteanului Ion nebunul, a lui Dragomir, popa Niţă şi a prigonitului Leiba Zibal. A apărut această galerie dureroasă a unor proletari nenorociţi, pentru a întrupa sentimentele adînci ale unui artist proletar intelectual.

Nu este deci o întîmplare această alegere a tipurilor pe cari ni le-a zugrăvit Caragiale. O întîmplare? Caragiale îmi spunea de multe ori: „Pînă ce n-am numele adevărat al personagiului pe care trebuie să-l descriu, poţi să mă tai, dar nu pot să scriu". Deci nici *numele* nu e indiferent la unii artişti. Şi numele, prin asociaţia de idei şi sentimente ce provoacă în sufletul artistului, e *necesar*. Ce să mai zicem dar de clasa din care face parte personagiul, care în consecinţă trebuie să aibă o anumită înfăţişare proprie, externă ca şi internă?

Se înţelege, Caragiale e prea inteligent şi talentat ca să nu poată face o lucrare de valoare artistică cu personagii din altă clasă. Zic numai că într-o creaţie *eminamente personală* şi adînc lirică, cum sunt acele despre care vorbim

aici, Caragiale, *lăsat în largul propriului său talent*, cum zice d. Missir, va întrupa adîncile lui simţiminte în personagiile din clasele apăsate, pentru că e mai multă afinitate sufletească între el, artistul proletar, şi ele.

Am văzut deci în creaţiunea lui Caragiale aceleaşi caractere sociale şi din aceleaşi cauze.

Să vedem acuma caracterele pe care le-am numit individuale. Acestea sunt şi mai bătătoare la ochi. Mai întîi, ele se arată în modul de a zugrăvi tipurile.

Sunt, între altele, două chipuri de a zugrăvi personagiile într-o dramă, roman, nuvelă. Primul e obiectiv, impersonal,[1] al doilea subiectiv, personal.

După primul mod, autorul caută să ne zugrăvească caracterele şi situaţiile din lumea înconjurătoare, să ne analizeze sentimentele şi patimile oamenilor din mediul în care trăieşte artistul. După al doilea mod, artistul ne zugrăveşte propriile sentimente şi patimi ; oamenii înconjurători, situaţiile dinafară sunt numai prilejuri pentru a turna în ele propriile sentimente, emoţii şi patimi.

Caragiale, în *Năpasta* şi în nuvelele *Făclia de Paşti* şi *Păcat*, e în gradul cel mai mare subiectiv, personal. În *Făclia de Paşti* nu e zugrăvit un tip de evreu, Leiba Zibal, ci puternica emoţiune a autorului e în mod maestru întrupată în bietul jidan.

Şi acelaşi lucru în *Năpasta,* tot simţimintele şi emoţiile puternice ale autorului sunt întrupate în ţăranii Dragomir şi Ion. Fraza d-lui Missir, că patimile şi durerile din *Năpasta* şi *Făclia de Paşti* răsună dureros în sufletul lui Caragiale, ar trebui poate spusă invers : patimile şi durerile lui Caragiale răsună în *Năpasta* şi *Făclia de Paşti.* Întreaga campanie critică, care s-a început contra lui Caragiale după apariţia *Năpastei*, se datoreşte acestei confuzii.

Criticii au luat o operă psihologică, *personală*, drept o operă de zugrăvire a moravurilor *impersonale* şi au criticat-o ca atare.[2]

[1] Se înţelege că la noi impersonal nu e luat în sensul esteticei metafizice, platonice ; pentru noi *impersonal* e numai un grad al *personalului* (n.a.).

[2] Făcînd această deosebire de zugrăvire subiectivă şi obiectivă la artişti, pentru a evita o neînţelegere, trebuie să spunem că deosebirile acestea nu sunt absolute, nu există nici un mod de a zugrăvi absolut obiectiv-impersonal ori subiectiv-personal ; e o chestie de grad (n.a.).

Însă această zugrăvire a propriilor patimi, această preocupare de propriile sentimente şi emoţii, acest subiectivism, personalism, reflexivism e, după cum am văzut, unul din caracterele cele mai importante ale curentului produs de artiştii proletari.

Observaţi apoi felul lui Caragiale de a zugrăvi caracterele şi situaţiile şi comparaţi-l cu felul descripţiei maeştrilor mari ca Balzac ori Tolstoi.

Uitaţi-vă cu ce linişte, răbdare, siguranţă, hotărîre sunt zugrăvite cele mai mici detalii la aceştia din urmă. Într-un loc mai multe pagini pentru a descrie mobile, sute de pagini pentru convorbiri neînsemnate. La Tolstoi, în treizeci de pagini e descris un cosit de iarbă. De multe ori atîtea detalii şi situaţii neînsemnate vă par cu totul de prisos şi mai mult instinctiv simţiţi necesitatea lor. Şi numai după ce sfîrşiţi romanul, după ce închideţi cartea simţiţi imensă mulţămire ; numai atunci simţiţi că nimic n-a fost de prisos, toate detaliile neînsemnate lucrau la acelaşi scop suprem — crearea vieţii.

Şi cînd vă gîndiţi la acele sute de persoane pe cari le-a mînuit artistul şi cu care aţi făcut cunoştinţă, cînd vă gîndiţi la atîtea situaţii felurite, la atîtea mii de lucruri, fiecare cu forma şi relieful lui, cînd vă gîndiţi la atîta viaţă imensă pe care artistul a trezit-o înaintea voastră — atunci vă pătrundeţi, înaintea marelui artist creator, de acea evlavie pe care trebuie s-o aibă dreptcredinciosul înaintea zeului său, înaintea creatorului lumii. Vorbesc bineînţeles de oameni cu cultură şi pricepere literară, nu de acei cari într-un roman al lui Balzac sau Tolstoi sar paginile mai des şi caută acele tipărite mai rar, unde e dialog şi intrigă.

Artistul proletar cu greu va aborda acest fel de zugrăvire a vieţii. Pentru aceasta îi lipseşte răbdarea, puterea, sănătatea, seninătatea, egalitatea talentului ; el are tocmai contrariul acestor calităţi.

Un astfel de artist e Caragiale. O, la el nu veţi găsi detalii ce ar părea de prisos ; nu. Acolo fiecare pagină tremură de emoţie, pentru că ea e rezultatul unei emoţii şi trebuie să ne emoţioneze.

Scopul artistului modern nu e doar să creeze viaţa, ci să enerveze şi să emoţioneze, după cum el singur e enervat şi emoţionat. Nelinişte sufletească, neegalitatea, impacienţa,

nesiguranța se oglindesc în modul de a zugrăvi al lui Caragiale ca și în stilul și în forma lui. Comparați, vă rog, stilul liniștit, hotărît și puternic al clasicilor cu stilul enervat, zbuciumat al lui Caragiale din *Păcat*. Fiecare frază, fiecare cuvînt e scris pentru a enerva și neliniști, și de aceea stilul ajunge aproape telegrafic. Iată, spre pildă, începutul nuvelei : „Un băietan voinic — barba de-abia-i mijește și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi — și mintos tînăr". Ori iată povestirea vieții unei femei : „Ea însă avea mai multe de spus, și povestea ei era destul de tristă. Cinci ani de viață cu un om istovit, apoi nebun și paralitic ; în urmă, văduvă, cu un copil bolnav și capiu — o fetiță, care roade și mănîncă lucrurile din casă și care trebuie păzită foarte de aproape să nu dea foc. Interese mari... o avere colosală... consiliu de familie... soacră și cumnații — niște creaturi aspre și brutale, cari fac împrejuru-i o poliție dezgustătoare." În acest stil e scrisă toată nuvela. Zicem nuvela, pentru că așa-i zice autorul și pentru că nici noi nu-i găsim alt nume.

În adevăr însă, în această nuveletă, vreo patruzeci de pagini obișnuite, Caragiale a găsit cu putință să concentreze două romane complect, cu începuturile și sfîrșiturile lor. Dacă s-ar porunci un stil care să oglindească clar și precis tot mănunchiul de caractere despre care am vorbit, desigur nu s-ar putea găsi altul mai caracteristic decît acela din frumoasa nuvelă a lui Caragiale, *Păcat*.

Și chiar în personagiile din dramă și nuvele se oglindesc aceleași caractere tipice curentului întreg. În Ion, Dragomir, Zibal, popa Niță, regăsim aceeași deprimare sufletească, nesiguranță, neegalitate și o mare parte din caracterele curentului în chestie. Se va zice, desigur : „Dar ce are a face una cu alta ? Caracterele personagiilor într-o lucrare sunt hotărîte de situații anumite, de logica desfășurării acțiunii". Așa e, decît am arătat deja că drama și nuvelele lui Caragiale nu sunt zugrăviri de moravuri, ci-s întruparea și desfășurarea unei pasiuni.

Ce e dreptul, de caracterul lui Leiba Zibal se poate zice că în adevăr e *necesar* să fie așa cum e. Simțimîntul de frică ucigătoare la un biet ovrei trebuie, se înțelege, să fie întovărășit de întreaga escortă de caractere și simțiminte cum sunt : nesiguranța, deprimarea sufletească, neegalitatea caracteru-

lui etc. Dar de unde aceeaşi necesitate logică pentru popa Niţă, care are putere să-şi ucidă propriii copii şi pentru ţăranul Dragomir, care îşi ucide rivalul? Şi cu toate acestea, în toţi se oglindesc aceleaşi caractere; şi dacă veţi analiza mai profund caracterul ţăranului Dragomir, veţi vedea că e frate bun cu Zibal, Ion nebunul şi popa Niţă. Zece ani de-a rîndul ţăranul Dragomir, ca un copil slab şi blînd, deprimat sufleteşte, e dominat de o muiere, de Anca. Şi prin aceasta nu vreau să zic de loc că nu pot să existe astfel de ţărani. Creaţia lui Caragiale e cea mai bună dovadă de contrariu. Zic numai că n-a fost absolut necesar ca Dragomir să fie aşa cum e.

Şi cînd Caragiale a avut nevoie de un personagiu cu caractere deosebite, aproape contrarii lui Dragomir, lui Ion etc., atunci — lucru caracteristic — l-a luat dintre femei. În creaţiunile lui Caragiale despre care vorbim, sunt două personagii cari au un caracter sigur, hotărît, acestea sunt: Anca din *Năpasta* şi Ileana din *Păcat*. Aceste caractere însă nu sunt emoţionante, nu sunt scoase din profunzimile inimei, ci caractere intelectuale, scoase din cap. Şi, lucru şi mai caracteristic, din două figuri de femei, aceea care mai mult se deosibeşte prin hotărîrea, egalitatea, puterea, siguranţa caracterului său — Anca — e şi un tip mai intelectual decît Ileana. Anca e un tip gîndit, meşteşugit, făcut; nu e o bucată ruptă din inimă ca Ion, Zibal, Dragomir. Ea e scoasă din cap şi numai de aceea a scăpat de necesitatea de a purta semnele caracterului artistului proletar şi caracterele curentului produs de aceşti artişti.

Aşadar, creaţiunea eminamente personală a lui Caragiale poartă clar şi precis caracterele curentului literar de care am vorbit şi deci să nu se mire d. Missir că l-am pus pe Caragiale alături cu Eminescu, cu fruntaşii curentului în chestie. Aşa se şi cuvine, deoarece Caragiale egalează pe Eminescu nu numai prin puterea talentului său, dar şi prin caracterele creaţiunii lui.

*

Dacă creaţia lui Caragiale, mai ales după caracterele ei personale, e tipică pentru artistul proletar cult, creaţia lui Coşbuc e tipică prin caracterele ei contrarii.

Dacă veţi căuta în creaţia lui Coşbuc melancolie, tristeţă, veţi găsi veselie, seninătate ; în loc de nelinişte şi descurajare, veţi găsi hotărîre şi putere, în loc de enervare bolnăvicioasă, sănătate, în loc de subiectivism, cel mai larg obiectivism şi aşa mai departe.

Dacă s-ar fi creat înadins o operă cu caractere deosebite de ale curentului ce-am studiat, nu s-ar fi putut face una mai tipică.

E acolo atîta veselie, seninătate, dorinţă de a trăi, de a petrece, e atîta cînt şi joc, încît în *Nunta Zamfirei* soarele însuşi, creatorul vieţii, ia parte la veselia oamenilor.

A fost atîta chiu şi cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt !
Şi soarele mirat sta-n loc
Că l-a ajuns şi-acest noroc
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt.

Ca poet, Coşbuc asemenea cîntă dragostea şi chiar cu predilecţie dragostea, dar ce deosebire între el şi poeţii noştri !

Mai întîi el e aşa de puţin subiectivist încît, aşa în treacăt, într-o singură poezie vorbeşte de iubita lui, încolo el zugrăveşte iubirea — tristă, mai des veselă şi sănătoasă — a altora. Şi aceasta nu din cauza sfiiciunii — poetul numai sfios nu e ; în el inima debordează de viaţă şi sănătate, de dorinţa de a iubi şi de aceea zugrăveşte cu atîta bucurie iubirea fetelor. Şi cum am zis, această iubire e în mare parte atît de veselă şi sănătoasă. Sunt atîtea sărutări date şi primite, întovărăşite de rîs şi de glume. Coşbuc a zugrăvit asemenea şi iubirea bărbătească, dar cît de neasemănătoare e iubirea cîntată de el cu acea pe care o găsim la poeţii noştri !

Îndrăgostiţii lui Coşbuc, cînd întîlnesc piedici în drumul iubirii lor, nu se tînguiesc, nu exprimă dorinţa de a dormi la cimitir, sub salcia plîngătoare, ci sunt hotărîţi de luptă. Ion din *Numai una,* întîlnind „lumea“ în calea iubirii lui, zice :

Să-mi cînte lumea cîte vrea !
Mi-e dragă una şi-i a mea :

Decît să mă dezbar de ea,
Mai bine-aprind tot satul !

„Recrutul", plecînd din sat şi lăsînd în grija lui frate-său pe iubita lui, îl ameninţă :

Căci fac moarte
pentru ea.

Energie sălbatică exprimă aceste versuri, nu neputinţa şi plîngerea poeţilor noştri.

Am zis că într-o singură poezie Coşbuc ne vorbeşte de iubirea lui şi cît de caracteristică e şi această iubire şi iubita poetului ! Iat-o :

Pieptul plin cu mîna-l ţine,
Strîns îl ţine,
Că-i piept tînăr şi mereu
Ar sălta, şi-n salt e greu,
Stă pe loc şi-i pare bine,
Bate-n palme : „Te ştiu eu !
Nu mai viu ! De viu la tine,
Mă săruţi şi nu mai vreu !"

Cîtă lumină şi sănătate e în această frumoasă poezie ! Şi ce deosebire între iubita poetului — aşa de veselă, şireată şi sănătoasă, cu pieptul atît de plin şi greu — şi între iubitele clorotice şi palide ale poeţilor noştri.

Şi cînd, după vaietele şi plînsetele poeţilor noştri, citeşti şi sorbi admirabilele poezii ale lui Coşbuc, îţi pare că ai ieşit dintr-un spital la aer curat şi îl respiri cu poftă şi din toată inima. Şi dacă, cetitorule, eşti sigur că trebuie iar să te întorci în acest spital, pentru că acolo zace o parte din propriul tău *eu*, tot trebuie să fii recunoscător talentatului nostru poet pentru acele clipe de seninătate şi de sănătate ce te fac să sorbi din creaţiunea lui poetică.

O întrebare se impune desigur. Cum s-a întîmplat ca opera lui Coşbuc — un proletar cult şi el — să fie după caracterul ei absolut neasemănătoare cu a celorlalţi poeţi ? Şi nu e oare tocmai Coşbuc care răstoarnă întregul eşafodagiu din acest articol ? Desigur că nu.

Mai întîi, noi am spus că admitem excepţii ; dar Coşbuc nu e nici o excepţie, e o dovadă indirectă, puternică, pentru dreptatea noastră.

Coşbuc nu s-a născut în Ţara Românească, ci în Transilvania şi, prin o întîmplare fericită, într-un colţ binecuvîntat al Transilvaniei.

Coşbuc e fiu de popă dintr-un sat de pe lîngă Năsăud, un sat de vreo trei mii de locuitori, care cu satele dimprejur formează un ţinut nu numai cu o natură foarte bogată dar şi cu locuitori bogaţi. Prefăcut de Maria Tereza într-un ţinut militar de grăniceri, locuitorii, pentru serviciile lor militare, au primit o mulţime de privilegii economice.

Mulţămită acestor condiţiuni excepţionale, ţinutul Năsăudului a devenit foarte înflorit.

Ca să vă puteţi face o idee mai limpede despre Năsăud, cetiţi un articol în această privinţă în *Vara,* nr. 3 ; acolo veţi vedea cum în Năsăud, cu propriile mijloace ale locuitorilor, a fost zidit un liceu care costă două sute de mii de lei, cu o bibliotecă bogată, cu un observator meteorologic. Locuitorii din Năsăud trimet pe socoteala lor mai mulţi bursieri la universitate. De aici puteţi să vă faceţi o idee despre starea locuitorilor. Aici s-a născut şi a crescut Coşbuc. Copil, el a crescut cu copiii de ţărani ; flăcău, el a petrecut şi a jucat la horă cu flăcăi şi fete. El n-a venit la sat în vilegiatură ca să guste viaţa cîmpenească — el singur e copil al satului, el singur a trăit viaţa satului, cu toate bucuriile şi întristările ei.

Coşbuc e deci un poet al ţărănimii în toată puterea cuvîntului şi, ceea ce trebuie de luat în seamă cu tot dinadinsul, al ţărănimii mici-proprietare de pămînt, *al ţărănimii bine înţolite.* Acele caractere care se oglindesc în creaţia lui Coşbuc sunt ale clasei ţărăneşti cînd ea trăieşte bine. Acea putere, siguranţă, linişte, egalitate de caracter, sănătate, hotărîre este a grănicerilor năsăudeni, este a ţărănimii, acumulată în ea dintr-atîta muncă cîmpenească, dintr-atîtea ploi calde de primăvară şi reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară şi îngheţ de iarnă, dintr-atîtea întinse lanuri galbene de grîu, dintr-atîta soare.

Şi veselia ce respiră creaţiunea lui Coşbuc nu e obişnuită, ci e a ţăranului român cînd, la zile mari, dînd la o parte

toate grijile şi nevoile, îşi cheltuieşte în chiot, cînt şi joc puterea acumulată.

Iată deci adevărata explicaţie a faptului că creaţiunea lui Coşbuc oglindeşte caractere contrarii de ale curentului produs de proletarii intelectuali.

Se va zice însă : „Dar Coşbuc e un om cult, a învăţat la Universitate şi deci a devenit un proletar intelectual ca orice fiu de ţăran care capătă o instrucţie mai largă". Aşa e ; decît Coşbuc, cînd a intrat la Universitatea din Cluj, era deja un poet format. Încă copil, dar un copil admirabil înzestrat, el scrie unele din frumoasele sale poezii — la şaptesprezece ani el a scris *Nunta Zamfirei* şi *Recrutul*.

Mai sunt două cauze importante cari au împiedicat pe Coşbuc să devie în Transilvania un artist proletar intelectual. Mai întîi, viaţa de la Cluj nu se deosebeşte mult de viaţa de la Năsăud. A doua cauză mai importantă e următoarea : În Transilvania atmosfera morală a claselor culte, ori a unei părţi din aceste clase, e alta decît la noi — acolo ea e hotărîtă, în parte cel puţin, prin lupta naţională între clasa cultă română şi cea maghiară. În Transilvania există un naţionalism — nu de paradă şi de banchete. Acolo, ceas cu ceas, zi cu zi, urmează această luptă aprinzînd urile, dezvoltînd devotamentele, hotărînd simpatiile sau antipatiile sociale. Acolo sunt oameni cari ies din puşcărie pentru a intra iarăşi în ea. Aicea nu e locul de a analiza sensul şi însemnătatea acestei lupte ; dar că ea există şi hotărăşte în parte atmosfera morală a unei părţi din păturile culte, cine ar putea s-o nege ? Eminescu, cu pătrunderea lui obişnuită, a înţeles perfect acest adevăr şi a dat şi o explicaţie adevărată a cauzelor într-o scrisoare adresată d-lui Negruzzi.

Prin această luptă naţională, Transilvania se aseamănă cu România liberă înainte de 1848, cînd pătura cultă avea de susţinut o luptă naţională. De aceea şi literatura Transilvaniei, după caracterele ei, se aseamănă cu aceea a ideologilor noştri, a burghezimei înainte de 1848, se aseamănă cu poezia lui Alecsandri şi nu cu a proletarilor intelectuali. Zic după caractere, pentru că pe ele le avem în vedere — nu puterea talentului.

În această din urmă privinţă, Transilvania a dat un singur poet de mare talent — acesta e Coşbuc ; nu-i vorbă,

prin aceasta ea şi-a plătit onorabil datoria ei către neamul românesc.

Coşbuc e un poet eminamente original. Original nu numai ca o puternică personalitate artistică, original nu numai prin nobleţea formei, dar şi prin faptul că răsfrînge în creaţia lui un alt mediu, o altă clasă — un alt cer şi stele — cari-s altele după ochii cari se uită la ele.



Dar Coşbuc n-a rămas în Transilvania. Tînăr, încă foarte tînăr, a venit Coşbuc în ţară la noi. Lipsit de experienţă, bun, blînd, modest şi dezinteresat, ca un adevărat artist din alte timpuri, el a fost apucat de vîltoarea vieţii bucureştene. Ce trebuia să sufere ţăranul năsăudean la Bucureşti, puteţi să vă închipuiţi. Aţi văzut oare vreodată un ţăran care nu cunoaşte Bucureştiul, intrînd cu un car cu lemne în Calea Victoriei? Tabloul e caracteristic. Negustorii din prăvălii înjură, publicul trecător înjură, birjarii înfuriaţi trecînd pe lîngă car trag cu biciul, sergenţii îi cară la pumni — iar ţăranul zăpăcit, pierdut, nu ştie nici ce să facă, nici unde să cîrmească.

Cam aceasta era poziţiunea bietului poet ţăran în mijlocul Bucureştiului. Aicea a început Coşbuc să trăiască viaţa tipică de proletar intelectual, cu toate anormalităţile, neajunsurile şi amărăciunile ei.

Şi vedeţi minunăţie, în creaţiunea lui Coşbuc încep să răsune alte note, încep să se oglindească alte caractere. Zăpăcit de această viaţă nouă, poetul parcă pierde spontaneitatea talentului său, împrumută subiecte şi chiar strofe de la alţi poeţi. Iar în creaţiunile lui eminamente personale începe să se simtă îndoială, durere şi alte caractere neobişnuite lui. Astfel, în admirabila lui poemă *Moartea lui Fulger*, scrisă în Cluj, dar refăcută în Bucureşti, se simte deja spiritul eminescian. În *Invierea* vom vedea arătîndu-se aceleaşi caractere, dar mai ales în *Mama*, una din cele mai puternice din cîte a scris Coşbuc.

Neliniştea sufletească, durerea, melancolia şi chiar subiectivismul cari se simt în această poezie ar putea s-o arate ca una din curentul ce domneşte la noi. Un Eminescu ar fi

putut să subscrie această poezie nu numai pentru că stă în toată puterea cuvîntului la înălţimea talentului său, dar pentru că ea poartă în mare parte aceleaşi caractere. Vorbim, bineînţeles, de fond nu de forma artistică.

Se înţelege, noi nu vrem să zicem de loc că prima personalitate artistică a dispărut şi a fost înlocuită cu o altă personalitate poetică, aceasta ar fi absurd. Un artist de talia lui Coşbuc nu se schimbă aşa uşor. Noi zicem numai că asupra primei personalităţi artistice s-au altoit caractere străine ei şi cari se simt pentru oricine ştie nu numai să guste o operă artistică dar s-o şi pătrundă.

De cînd am scris acest articol, a apărut volumul lui Coşbuc *Fire de tort*, unde e tipărită o lungă şi frumoasă poezie, *Pe deal.* Aici găsim deja strofe de un lirism adînc subiectivist :

Nu mă plîng ! Îmi pare mie
Uneori că sînt învins,
Sufletul mi-l simt cuprins
De melancolie.

. . . .

De durere, chin mi-e somnul ;
Foc şi fiere traiul meu :
Dar tu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul.

Confraţii mei în literatură şi atît de pricepuţi în estetică vor zice probabil că această poezie minunată e scrisă înadins pentru a dovedi adevărul scrierilor mele.

Că personalitatea întîia şi cea mai puternică nu e absorbită de a doua o arată poezia *Noi vrem pămînt !*, scrisă după poezia *Mama.* În *Noi vrem pămînt !* e exprimată revolta socială, simpatia pentru clasa ţărănească, dar ce diferită, după caracterele ei, de aceea a proletarilor intelectuali. În această poezie se simte îndrăzneala şi energia grănicerilor de la Năsăud, se simte puterea ţărănească. Ea aduce aminte de marele poet ţăran scoţian, Robert Burns ; după puterea artistică însă e inferioară poeziei *Mama.* Cum va fi personalitatea artistică a lui Coşbuc, care caracter va învinge, cine ar putea s-o prezică ? Cît de puternică ar fi creaţiunea lui Coşbuc

dacă s-ar întîmpla să înceapă a serie în sensul lui Eminescu, ne-o arată unele pasage din *Moartea lui Fulger* şi *Mama*. Şi totuşi, cînd recitesc această din urmă poezie, mă apucă o milă adîncă pentru *Subţirica din vecini*, *Cosinzeana*, *Crăiasa zinelor* şi de toate aceste opere admirabile din tinereţea poetului, şi o milă şi mai adîncă pentru poetul însuşi. Mai mare poet el poate să devie desigur, dar mai fericit ? Dar aceasta nu mai priveşte articolul de faţă.

S-ar putea da încă multe exemple, dar articolul a luat şi aşa dimensiuni îngrijitoare ; de va fi nevoie, o vom face altă dată.

ARTA PENTRU ARTĂ ŞI ARTA CU TENDINŢĂ

O convorbire a lui C. D. ANGHEL cu GHEREA

— Care este părerea d-tale — am întrebat pe Gherea — asupra polemicei ce s-a iscat între susţinătorii artei pentru artă şi partizanii artei tendenţioase ?

— Am lămurit chestia asta eu însumi în *Contemporanul*. Pentru mine, expresia *artă pentru artă* e un termen cam metafizic şi foarte puţin clar. Drept vorbind, arta pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aci izvorăsc pentru ea tendinţe. Aceasta ne mai explică pentru ce cînd arta va căta să zugrăvească viaţa socială — va trebui necesarminte să aibă şi tendinţe sociale într-un fel ori altul.

Pentru mine unul, tendinţa în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă.

Tendenţionismului ar trebui să se opuie nu arta pentru artă, ci *tezismul*, după cum am mai arătat. Acesta din urmă e un gen inferior, fiindcă nu e expresia unui adevărat temperament artistic, ci mai degrabă o lucrare de comandă.

— Nu eşti de părere că, fiind dată întocmirea noastră socială păcătoasă, literaţii noştri ar avea un rol mai frumos decît acela de a se pune în serviciul unei societăţi egoiste şi păcătoase ?

— Se-nţelege. Trebuie însă să facem o distincţie. Literaţii noştri, în partea adevărat critică a operilor lor, acolo unde au zugrăvit viaţa reală, au făcut de multe ori operă de revoluţionari, întrucît au făcut să reiasă ororile şi mizeriile vieţii sociale de azi, fără însă ca să ştie, după cum şi Jourdain al lui Molière făcea proză fără ca să-şi dea seamă.

— Foarte bine. Dar cum se face atunci că viaţa politico-socială a multor artişti să fie aşa de puţin în armonie cu modul ăsta de a simţi, fie el chiar în mare parte inconştient ?

— Cauzele sunt multe. În primul rînd, se înţelege, sunt interesele personale care ar putea fi grav jignite dacă artistul ar voi să-şi conforme simţimîntele cu viaţa sa cetăţenească. A sta în rîndurile luptătorilor pentru un ideal social îndepărtat, deja nu e lucru uşor pentru acei ce nu pot nesocoti cu totul avantagiile situaţiei prezente ; dar lucrul devine şi mai greu cînd e vorba să înfrunţi opinia publică a păturii superpuse, cînd e vorba să te loveşti de ura, ridicolul, calomnia ce se ridică asupră-ţi ca o adevărată furtună. Împotriva acestei furtuni nu ar putea găsi razim decît în o cultură ştiinţifică şi politică socială serioasă — şi aceasta nu-ţi poţi închipui cît le lipseşte multora din literaţii noştri.

— Oare aprecierea asta nu e în contrazicere cu articolul [1] din admirabila d-tale publicaţie *Literatură şi ştiinţă*, că scriitorii geniali sunt şi mari cetăţeni, şi că în inima lor răsună suferinţele întregei omeniri ?

— Nu, pentru că aceia de care am vorbit au fost genii şi genialitatea nu se poate împăca cu marginile strîmte ale cadrului social în care apare, ci simte nevoia de a le sfărîma, pentru a fi mai în largul ei. De aceea ei sunt revoluţionari. Noi însă pînă acum n-am avut încă nici un geniu. Am avut talente, unele foarte distinse, dar atîta tot.

— Ce crezi de gogoriţa pe care unii literaţi au inventat-o sub numele de arta socialistă ? Ar fi ea oare protivnică concepţiilor artistice ?

— Nu, de loc. Expresia numai e cam nepotrivită, căci poate să fie vorba numai de o artă cu tendinţe socialiste. O astfel de artă ar fi acea care s-ar face în mod exclusiv ecoul suferinţelor muncitorimei, sau cea care ar îmbărbăta la luptă pe muncitori pentru schimbarea stării sociale actuale. De altmintrelea, socotesc că orice operă cinstită şi adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor şi oglindeşte societatea aşa cum e, slujeşte aspiraţiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obişnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspiraţie către o lume nouă.

[1] *Artiştii-cetăţeni*, apărut în *Literatură şi ştiinţă*, tom. II, 1894, pag. 1—26.

În privința asta aș putea compara întrucîtva arta cu știința contemporană, care, vrînd-nevrînd, îndrumează societatea tot înainte, pînă va trebui să întîlnească necesarminte forma socialistă.

— În lupta asta dintre scriitorii socialiști și literații burghezi sau burgheziți, cine crezi că are să triumfe ?

— Orice luptă trebuie să fie favorabilă socialiștilor fiindcă al lor e viitorul și totul duce în mod fatal la societatea socialistă.

— Cum rămîne cu d. Vlahuță ? Căci ai văzut desigur cum povestește în *Vieața* că s-a îmbarcat cu d-ta împreună în corabia socialistă, dar cînd a ajuns în „pustietățile oceanului" te-a părăsit și a sărit într-o barcă spre a se întoarce mai curînd la țărm !

Gherea mă privi un moment zîmbind și apoi îmi zise :

— Povestea navei e veche. Sunt mii de ani de cînd călătorește ea spre ținta îndepărtată ce se cheamă *ideal social.* Sunt mulți cari se îmbarcă pe ea, ademeniți de farmecul călătoriei și de frumusețea țintei. Dar nu fiecare poate să reziste furtunilor și nenumăratelor primejdii ale călătoriei ; de aceea, mulți rămîn în drum.

Se-nțelege, asta nu împiedică nava să meargă tot înainte, fiindcă ceea ce o mînă e legea însăși a progresului.

„GENII NECUNOSCUTE"

Prin „genii necunoscute" nu înțeleg, cititorule, pe adevăratele genii, cari, tocmai prin faptul că întrec așa de mult pe toți contemporanii lor, rămîn pentru o vreme necunoscute, sau mai bine zis nerecunoscute.

Nu de dînșii e vorba. Mai întăi, geniile sunt așa de rare, iar cele nerecunoscute și mai rare, ori chiar nu-s de loc, pentru că chiar cele nerecunoscute de contemporanii lor sunt sărbătorite pe urmă de urmași — astfel încît genii cu adevărat necunoscute nici nu sunt.

În acest articol voi să vorbesc de acei lipsiți de talent sau înzestrați cu un talent mic, cari produc o operă fără de valoare sau de o valoare puțin însemnată și se plîng toată viața de nerecunoștința contimporanilor și mor convinși că doar urmașii vor prețui marele lor talent sau geniu.

Acest fenomen e mult mai des decît s-ar părea ; mai mult decît atîta, îndrăznesc a crede că acest fenomen din viața literară e general și că tocmai contrariul e o excepție. E o excepție tocmai scriitorul care, scriind o lucrare slabă, își dă perfect seamă de slăbăciunea ei și nu e convins, cel puțin în fundul inimei lui, că e nedreptățit, că cetitorii nu-l pricep, critica nu știe să-l prețuiască, confrații bîrfesc de invidie ș.a.m.d.

Mai mult ori mai puțin, aceste două cuvinte „genii nerecunoscute" sunt ascunse în sufletul celor mai mulți scriitori negeniali.

De altminterea e și natural să fie așa : dacă un scriitor ar pricepe perfect că ceea ce a scris e foarte slab, n-ar tipări

ceea ce a scris. Cum vedem deci, aice, în această sinceră înșelare de sine, e o problemă de psihologie artistică pe cît de comună pe atît de importantă.

În acest articol voi să dau în parte, în cîteva cuvinte și în treacăt, o explicație acestui fenomen așa de important din viața literară.

Zic în parte și în treacăt, pentru că doar nu ne vor cere cetitorii noștri ca, într-un articol de ziar, să tratăm pe larg și cum s-ar cuveni un subiect atît de important.



Fiecare scriitor exprimă sentimentele, dorințile, gîndirile prin vorbe scrise. Aceste vorbe scrise trebuie să exprime într-un mod adecvat simțirile, dorințile, gîndirile scriitorului, trebuie să fie negreșit o *conformitate* între cele dintăi și cele din urmă, ca cele scrise să devie o operă artistică. Dacă sentimentele, dorințile, gîndirile unui scriitor sunt mai profunde, mai înalte, și opera de artă va fi mai mare, mai înaltă, în cazul contrariu opera artistică va fi inferioară. Se cere negreșit și, în orice caz pentru ca să poată fi măcar vorba de o operă artistică, *conformitate între cuvîntul scris și sentimentele, dorințile, gîndirile scriitorului pe cari cuvîntul trebuie să le exprime.* Alergarea după *adevăratul cuvînt* a fost totdeauna marea preocupare a tuturor literaților, artiștilor celor mai geniali, ca și a celor numai de talent. Eminescu a exprimat această sete a artistului după *cuvîntul conform*, prin versurile : „unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul ?“ Adevăratul cuvînt, cuvîntul conform, îl găsește numai adevăratul artist.

Dar dacă această *conformitate* e una din principalele condițiuni ale creărei literare artistice, e acum întrebarea : care e criteriul acestei conformități, cine poate să judece dacă există această conformitate ? Răspunsul va fi desigur că acest criteriu se găsește în scriitor și în publicul cetitor. Așa e, decît noi credem că acest criteriu se găsește *mai ales* în publicul cetitor, fiindcă scriitorul, cu toată bunăvoința, e menit să greșască și iată pentru ce.

Un scriitor, oricît de slab, întrebuințează însă totdeauna acele cuvinte și imagini pentru exprimarea sentimentelor și gîndirilor lui, cari-i par lui mai adevărate și mai conforme,

căci nici un scriitor, oricît de slab ar fi, nu e atît de nebun ca să caute cuvinte ce chiar lui i-ar părea neadevărate şi neconforme cu simţimintele pe cari vrea să le exprime. Dacă scriitorul nu e destul de artist, dacă n-a ştiut să găsească cuvintele şi imaginile *adevărate*, aceasta o va simţi publicul cetitor, bineînţeles cel cult şi inteligent, dar nu — cel puţin în multe cazuri nu — şi scriitorul. Dar mai e un fapt, o lege psihică de cea mai mare importanţă, care va face pe scriitor să se înşele asupra propriei lui producţiuni : aceasta e legătura ce se stabileşte între sentimentele şi gîndirile omului şi exprimarea lor materială, o legătură care face ca cea din urmă să evoce în conştiinţă pe cele dintăi.

După această lege psihică, între simţimîntul pe care vrea să-l exprime scriitorul şi între exprimarea materială a acestui simţimînt — vorbe scrise — se stabileşte o legătură în virtutea căreia vorbele scrise trebuie să evoce sentimentul ce le-a dictat. Dacă scriitorul nu e destul de artist şi cuvîntul întrebuinţat de el nu e cel *adevărat* şi *conform*, aceasta o va simţi publicul cetitor, nu însă şi scriitorul, căruia vorba întrebuinţată de el îi va aduce în conştiinţă simţimîntul care a dictat-o.

Fiindcă cele constatate aice sunt de cea mai mare importanţă şi fiindcă aice se găseşte în mare parte rezolvirea acelei probleme pe care am dat-o de la început, de aceea să mai lămurim cele zise prin cîteva exemple explicative.

Iată un tînăr poet amorezat. În cîteva versuri, într-un sonet, tînărul nostru îşi va zugrăvi focul iubirei care-l mistuie. Dacă tînărul nostru nu e destul de artist, nu e din rasa de poeţi, atunci cuvîntul şi imaginile întrebuinţate de el nu vor fi cele *adevărate*, cele *ideal-artistice*, şi de aceea nu ne vor sugera acelaşi simţimînt. Aceasta însă o vom simţi noi, nu şi tînărul nostru poet, care a exprimat simţimîntul lui în anumite vorbe şi căruia aceste vorbe, natural, îi vor sugera simţimîntul care le-a dictat.

Ori să luăm un alt exemplu, din cea mai înaltă ordine a creărei literare — zugrăvirea tipurilor şi caracterelor omeneşti de către un romancier.

Tipul, caracterul unui om nu se zugrăveşte prin înregistrarea tuturor vorbelor şi acţiunelor de-a lungul vieţei sale. Mai întâi, pentru aceasta ar trebui sute de volume şi chiar dacă aceste volume ar fi scrise, ele tot n-ar putea să ne

dea adevăratul tip şi caracter al unui om. După cum se ştie, metoda întrebuinţată de scriitor pentru zugrăvirea unui om e alta. Romancierul alege numai vorbele, caracterele, acţiunele cele mai tipice, le combină, şi prin această alegere, şi prin această combinare, un romancier genial, în cîteva pagini, poate să ne deie un tip omenesc de un adevăr, de un relief, de o viaţă intensă uimitoare.

Un romancier neartist nu ne va da nimică din toate aceste, dar metoda pe care o va întrebuinţa pentru zugrăvirea caracterelor va fi aceeaşi. Şi el va căuta acţiunele şi caracterele cele mai tipice, şi el va căuta să le combine pentru a ne da un om viu ; însă, nefiind un artist în toată puterea cuvîntului, caracterele şi acţiunele pe care le va alege nu vor fi cele adevărat tipice, cele necesare, cele ideal-artistice şi mai ales combinarea lor nu va fi cea adevărat artistică, ideal-artistică, şi de aceea tipurile omeneşti vor fi fără relief, neadevărate, viaţa şi acţiunele lor nelogice, nemotivate din punctul de vedere psihic ş.a.m.d. Dar toate aceste le vom simţi noi, publicul cetitor, nu însă şi romancierul nostru neartist.

Acest din urmă, cînd a descris un anumit caracter, a avut înaintea ochilor lui sufleteşti un anumit om, i-a ales vorbele, caracterele şi acţiunele cari i-au părut tipice, le-a combinat şi, prin toată această muncă psihică, s-a stabilit o legătură dintre autorul nostru şi tipul pe care l-a zugrăvit, s-a stabilit o legătură prin acele pagine unde autorul nostru a descris însuşirile eroului său. Cînd deci autorul nostru va reciti paginele scrise de el, în sufletul lui va fi evocat iarăşi şi iarăşi eroul său, cu toate însuşirile, cu toată viaţa lui, şi deci natural că bietul nostru autor, astfel înşelat de propria sa creaţiune, să se plîngă că publicul nu l-a priceput, confraţii l-au invidiat, critica l-a nedreptăţit.

Margenile articolului nu-mi permit să dau alte explicaţii şi exemple, dar şi cele date arată cum un scriitor e menit — prin însăşi organizaţia psihică a omului, prin însăşi legătura ce se stabileşte între simţimintele, dorinţile, gîndirile lui şi exprimarea lor — să fie înşelat asupra propriei lui producţiuni. Acestor înşelari se pot aduce oarecari corective. În primul loc e o largă cultură literară şi mai ales o largă cul-

tură literară critică. Prin o astfel de cultură, un scriitor poate să ajungă să-şi creeze în cîtva timp o altă personalitate critică, care i-ar controla propriele lui producţiuni literare. Se înţelege că acest corectiv nu poate ajuta decît pe cei puţini aleşi, şi chiar pe aceştia în anumite margeni, astfel că e fatal ca în fiecare epocă literară să trăiască scriitori cari mor convinşi că contimporanii n-au ştiut să-i preţuiască, că ei mor ca genii, dar genii necunoscute.

O PROBLEMĂ LITERARĂ

Opinia publică şi critica literară din ţările civilizate e preocupată acum de o problemă literară stranie şi la prima vedere puţin explicabilă — aceasta e reînvierea, renaşterea unor stări sufleteşti şi a unor formule literare de mult trecute, pe cari ne-am învăţat să le credem moarte ca toţi morţii, fără putinţă de reînviere. E iarăşi vorbă, iar discuţie, din zi în zi mai pasionată, asupra misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crîncenei lupte între romantism şi naturalism. E de ce să te miri, să te uimeşti.

E doar aşa de puţină vreme de atunci — numai cîţiva ani — de cînd naturalismul a învins hotărît şi definitiv romantismul ; sunt cîţiva ani de cînd domnia naturalismului biruitor nu numai că n-a fost pusă de nimenea la îndoială, dar era greu de prevăzut sfîrşitul acestei domnii. Se înţelege : oamenii culţi ştiau foarte bine că un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veşnic, după cum nimica nu durează veşnic pe lumea aceasta, şi în schimbarea şi evoluţia vieţii sociale trebuie să se schimbe şi curentele literare, cari sunt numai una din multiplele manifestaţiuni ale acestei vieţi. Dar aceasta se ştie a priori, încolo însă nimenea nu putea să prevadă nici caracterele acelui curent literar care va disputa domnia naturalismului, şi cu atît mai puţin se putea prevedea o manifestare atît de apropiată a acestui curent nou.

Şi era şi greu, foarte greu de prevăzut ceva. Naturalismul era şi e şi acum aşezat pe nişte baze foarte puternice, de neclintit. Critica literară a dovedit cu atîta claritate şi cu o bogăţie atît de mare de argumente că naturalismul e un copil legitim al epocei noastre, că e strîns legat de întreaga dezvoltare socială contemporană, că spiritul omenesc, ajuns la maturitate în ştiinţă, nu mai poate să se mulţumească nici în artă cu idealismurile, simbolismurile şi fantaziile romantice; alături cu enorma dezvoltare a ştiinţelor exacte, formula naturalistă în artă se impunea. Omenirea civilizată, care a biruit forţele oarbe ale naturii şi a pus în serviciul omului aburi şi electricitate, necesar trebuia să ajungă la o literatură care tinde să pătrunză sufletul omului, viaţa socială a oamenilor prin zugrăvirea adevărată a acestei vieţi şi a acestui suflet.

Iată, în cîteva cuvinte, acele puternice temelii teoretice pe cari critica literară le aşternea naturalismului.

Dar nu critica literară, bineînţeles, a fost aceea care a dat viaţă naturalismului, ci arta naturalistă e cea care a creat mai curînd acea critică. Naturalismul numără între artiştii săi pe unii din cei mai mari scriitori pe cari i-a avut omenirea, cum sunt Balzac, Tolstoi, George Eliot şi o pleiadă întreagă, internaţională, de scriitori geniali; aceştia sunt artiştii cari au procurat victorie naturalismului.

Se înţelege că înainte, şi acuma chiar, naturalismul n-a devenit o formulă rigidă căreia toţi să se supuie — au fost neînţelegeri şi discuţii, cari urmează, de altmintrelea, şi acuma. Iată, spre pildă, unele din aceste chestii cari provocau neînţelegeri.

Unii din scriitorii noului curent literar, sub cuvînt că arta naturalistă trebuie să zugrăvească viaţa reală aşa cum este, căutau să zugrăvească tot ce e mai stupid, mai respingător în viaţă: noroiul vieţii. Alţii, pentru acelaşi cuvînt, cădeau în cea mai abjectă pornografie. Aceste exageraţii, legate din nenorocire de un nume ilustru, de Zola, au putut să fie uşor combătute, fiindcă reprezentanţii cei mai mari ai curentului literar, din Englitera şi Rusia, au fost împotriva acestor exageraţii. O altă chestie literară, care de asemenea a produs discuţii pasionate, a fost următoarea: dacă scriitorul zugrăveşte viaţa reală care-l înconjoară, o reproduce el oare obiectiv, ca un aparat fotografic, ori

personalitatea proprie a artistului se oglindeşte în această reproducere a vieţii? Toate aceste şi multe alte probleme literare au fost dezbătute şi lămurite, şi un cititor care ar vrea să facă cunoştinţă cu ele ar putea să le găsească în articolele critice ale lui Zola, articole războinice, scrise cu multă putere polemică, din nenorocire, însă, de multe ori foarte superficiale.

Acela, însă, care a dat o formulare adevărată naturalismului n-a fost nici Zola, nici vrun critic cunoscut; a fost tot un artist, mai puţin muncitor, poate, mai puţin viguros decît Zola, însă un artist mai fin, mai mare, mai pătrunzător — a fost Maupassant. În prefaţa lui la romanul *Pierre et Jean*, Maupassant, în cîteva pagini, dă o formulare adîncă, pătrunzătoare, genială, naturalismului.

Şi iată acuma, cînd naturalismul numără printre ai săi pe cei mai mari scriitori contemporani; cînd, ca o formulă literară, ajunge la atît de clară conştiinţă de sine, încît poate fi formulat într-un mod desluşit şi hotărît în cîteva pagini; cînd domnia lui exclusivă părea a fi asigurată, tocmai atunci începe să se nască un curent literar, nu neasemănător, ci diametral opus curentului dominant.

Defecţiuni încep chiar între cei mai iluştri reprezentanţi ai lui. Astfel, în ultimele romane ale genialului formulator al acestui curent, Maupassant, se simte peste tot un lirism personalist, iar nuvelele lui din urmă, cum e admirabila nuvelă *Le Horla*, sunt pătrunse de un misticism spiritist care n-are absolut nimica a face cu naturalismul. Un alt scriitor de talent, Paul Bourget, începe prin romane cari zugrăvesc viaţa reală, dar curînd trece la altele, cari sunt nişte disertaţiuni psiho-filozofice, şi acum în urmă scrie nişte romane pe tema mistică că unica scăpare a omenirii de azi din zbuciumările ei dureroase e să se arunce în braţele religiunii catolice.

Dostoievski capătă înrîurirea imensă ce o are nu prin analiza sa genială psihică, ci mai ales prin misticismul şi lirismul umanitar ce conţin operele sale.

Tolstoi, după ce a scris cîteva capodopere, cari formează mărgăritarul cel mai preţios în literatura naturalistă, ajunge pe urmă să-şi repudieze propria sa operă şi să se arunce într-un misticism absurd, făcînd o nouă religiune neocreştină. Şi, drept vorbind, renumele universal de care se bucură

il datorește nu atît genialelor sale romane *Război și pace*, *Ana Karenina*, cît faptului că e șeful unei religii noi.

George Eliot a ajuns în ultimele sale creațiuni la un misticism analog, deși nu identic.

În romanul lui din urmă, *La petite paroisse*, Alphonse Daudet ajunge la cel mai perfect tolstoism. Această *petite paroisse*, mică bisericuță, Alphonse Daudet o ridică față de marea biserică oficială, și această mică biserică reprezintă adevăratul creștinism, cu toată evlavia, cu toată supunerea creștinească, și în această supunere, și în această umilire creștinească, Daudet pare a vedea scăparea din criza morală prin care trecem, scăpare din trufia și egoismul nostru. Din această debandadă mistică a tuturor căpeteniilor școalei naturaliste literare a scăpat doar Zola, fie pentru că e un cap mai practic, fie poate pentru că e mai puțin artist decît ceilalți. În orice caz, această debandadă mistică a marilor scriitori naturaliști e de cel mai mare interes ca simptom social și ca simptom literar.

De altmintrelea, misticismul a atins numai concepția filozofică și morală a acestor scriitori mari și foarte puțin însăși arta lor, formula lor artistică. Sunt prea mari personalități ca să-și poată, de azi pînă mîine, schimba însuși modul de creare artistică. Misticismul marilor scriitori arată însă că în adîncimile vieții sociale fermentează noile idei și sentimente, cari la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou. Și aceasta din urmă, în adevăr, a început să se producă.

Numele acestui curent nou e greu de dat, fiindcă reprezentanții lui îi dau mai atîtea nume diferite cîți ciraci cuprinde. Astfel ei se numesc decadenți, simboliști, preraphaeliști, exotiști ș.a.m.d. Mult mai greu încă decît a da nume curentului nou e a-i caracteriza doctrina artistică; în această privință domnește iarăși o mare deosebire de vederi între membrii curentului sau curentelor nouă. Dar, deosebindu-se în multe alte privinți, într-o privință ei sunt în perfect acord: în negarea doctrinei naturaliste.

Astfel, naturalismul cere artistului să creeze operele sale din elementele reale ale vieții înconjurătoare, curentul nou, dimpotrivă, își plăsmuiește operele sale din adîncimile fantaziei neînfrînate; naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, curentul nou își

ia tema cu predilecție din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate: artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte.

Cum vedem, curentul nou nu e altceva decît romantismul reînviat și încă romantismul în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai sigur învinsă de naturalism.

Acest curent nou sau curente noi au fost întîmpinate de la început cu cel mai profund dispreț, și din partea artiștilor naturaliști, și din partea criticei, și din partea publicului cetitor. Acest dispreț a fost, de altmintrelea, bine meritat, atîta vreme cît curentul nou a fost reprezentat prin decadenți, scriitori francezi lipsiți de cultură, de bunsimț și de talent; dar disprețul devine absolut ridicol, cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști cu adevărat și real talent. Chiar în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e Verlaine, și cine ar putea să nege talentul mare al preraphaeliților englezi, cum e Dante-Gabriel Rossetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi Strindberg și mai ales Ibsen? E netăgăduit asemenea că în tînăra literatură germană sunt oameni de talent cari aparțin aceluiași curent antinaturalist și, în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezechilibrat ar fi, e totuși un scriitor genial.

Cum vedem deci, curentul cel nou, antinaturalist, numără acuma în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate. Față cu acest fapt important și cu altul tot așa de caracteristic, că noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici — critica n-a mai putut să trateze cu atîta ușurință curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară și socială de mare importanță. Dar numai atîta a și priceput ea; a-și explica însă această problemă critică n-a fost în stare. În această privință, putem cita opiniile caracteristice a doi critici însemnați: Lemaître, briliantul critic-causeur literar, cu obișnuita-i superficialitate, găsește că pricina dezvoltărei și influenței ce capătă noul curent e *moda* — va trece moda, va trece și el. Comodă explicare!

Dacă te mulţumeşti cu un cuvînt, apoi în felul acesta nimic mai uşor decît a explica toate fenomenele literare şi sociale, cari toate sunt trecătoare, deci toate pot să fie botezate cu cuvîntul *modă*.

Un scriitor german cult şi de talent, Max Nordau, se ocupă şi el de acest curent şi încă într-un op mare special, în două volume groase.[1]

Mai cult şi mai pătrunzător decît alţi critici, el intră mai adînc în miezul chestiunii. Din nenorocire, Nordau e un discipol al lui Lombroso şi teoriile acestui din urmă i-au întunecat cu desăvîrşire vederea.

Ca discipol fidel, Nordau, chiar în cei mai de talent reprezentanţi ai curentului în chestie, vede nişte imbecili, criminali născuţi, *degeneraţi*.

Aici cuvîntul *degenerat* e menit să înlocuiască cu succes cuvîntul *modă*. Un cetitor inteligent ar putea să zică, cu drept cuvînt, lui Nordau : „Dacă Wagner, Strindberg, Ibsen, Swinburne, Morris, Tolstoi (şi acest din urmă, după Nordau, e un degenerat) sunt degeneraţi, atunci dă, Doamne, cît mai mulţi degeneraţi de aceştia !"

E foarte interesantă opinia lui Zola asupra uneia din cele mai puternice opere ale lui Strindberg — *Tatăl*.

Într-o scrisoare adresată autorului şi tipărită ca prefaţă la traducerea dramei, Zola scrie : „D-ta ştii că nu sunt pentru abstracţii. Mie îmi place ca personagiile să aibă o stare civilă completă ; să-i poţi întîlni pe stradă, să fie împlîntaţi în viaţa noastră. Dar aici e desigur între noi o deosebire de rasă. Aşa cum este însă, piesa dumitale e una din rarele producţiuni dramatice cari m-au emoţionat adînc." Lăsînd la o parte chestia rasei, care nu explică absolut nimic, avînd în vedere că piesele simboliste tocmai în Franţa au succes, încolo orice om care pricepe şi ştie să judece o operă de artă va fi de părerea lui Zola. Poţi să fii oricît împotriva procedeurilor artistice ale unui Strindberg, nu poţi însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ţi-o produce drama lui, *Tatăl*.

Şi nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoţiona ? Şi dacă o operă de artă a ajuns să emoţioneze adînc pe un potrivnic genial al curentului —

[1] Vezi *La Dégénérescence* etc. (n.a.).

cum e Zola — nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorităţii şi puterii ei? Şi ceea ce e adevărat despre drama lui Strindberg e mai mult sau mai puţin adevărat pentru toate celelalte opere de talent ale curentului nou. Bineînţeles, vorbim de opere de talent, nu de imbecilităţile în cari e aşa de bogat acest curent.

Aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, şi dacă e aşa, atunci el devine o problemă literară grea şi serioasă. Sunt multiple acele întrebări pe cari le sugerează această problemă literară; unele din cele mai importante sunt următoarele: cari sunt cauzele sociale şi artistice cari au produs acest curent nou?

Cari sunt calităţile şi defectele din punctul de vedere social şi artistic? În ce legătură stă acest curent cu curentul naturalist? Care e viitorul acestui curent? ş.a.m.d. Din nenorocire, e imposibil de tratat aceste chestiuni în articole de gazetă.[1] Sper, cu altă ocazie, să ne mai întoarcem la ele, iar pînă atunci, elemente de răspuns la unele din aceste întrebări, cetitorii le vor găsi în articolele mele: *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă* şi *Artiştii proletari intelectuali*.

---

[1] Aceste articole au fost publicate în suplimentul literar din *Lumea nouă*, martie, 1895 (n.a.).

MATERIALISMUL ECONOMIC ŞI LITERATURA

I

O descoperire, un adevăr teoretic trebuie să-şi facă drum mai curînd sau mai tîrziu, trebuie să pătrundă în conştiinţa omenească, oricît s-ar burzului, s-ar împotrivi acei ale căror interese sunt ameninţate prin teoria nouă.

Această răspîndire şi pătrundere se face în virtutea însăşi a puterei intrinsece ce are *un adevăr*. O dovadă nouă, foarte convingătoare, e teoria materialismului economic. Primită de la început cu tăcere, indiferenţă sau cu un zîmbet dispreţuitor, teoria aceasta începe să-şi facă drum, începe să influenţeze lucrările contemporane de istorie, filozofie, morală, critică literară.

Teoria materialismului economic constată un adevăr sociologic important, că structura economică a societăţei hotărăşte, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizaţia politică, religiunea, credinţa, morala, producţiile artistice. [1]

Partea cea mai contestată, şi în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii, e acea care priveşte arta.

Se pare în adevăr curios că felul de producere şi distribuire a productelor economice în societate să hotărască felul manifestărei artistice. Curios şi straniu, cum sunt stranii toate teoriile mari ale veacului. Oare nu e stranie teoria transformismului prin care se stabileşte o înrudire între om cu animalele simple marine şi chiar cu masele de protoplasmă din

[1] Mai larg despre aceasta vezi broşura : *Concepţia materialistă a istoriei* (n.a.).

fundul oceanelor, şi care arată deci origina umilă şi îndepărtată a omului în adîncul mărilor şi oceanelor? Şi ca toate teoriile mari, se impune şi materialismul economic cu aceeaşi siguranţă, deşi nu cu acelaşi zgomot.

Pentru acei cari au pătruns teoria aceasta şi se ocupă cu literatura şi mai ales cu critica literară contemporană, e foarte interesant de văzut cum criticii şi lucrările lor mai însemnate, şi chiar pînă şi articolele de gazetă, mereu şi mereu cad în mrejele materialismului economic, de multe ori, nu e vorbă, fără a şti că au a face cu o teorie, pe cît de adîncă şi roditoare, pe atît şi de eretică.

Zilele aceste, un ziar din capitală şi încă un ziar conservator, vorbind de seceta literară, de criza literară prin care trecem acuma, o pune în legătură, şi încă într-o legătură cauzală, cu criza economică. Nu e vorbă, felul cum o face scriitorul în chestie e cam naiv. Un cetitor inteligent ar putea să întrebe: „Dar ce are a face supraproducţia grînelor şi concurenţa americană cu lipsa de vlagă, entuziasm şi talent în literatura noastră?" Această întrebare însă n-ar dovedi naivitatea teoriei materialismului economic, chiar dacă scriitorul în chestie ar fi cunoscut această teorie, ci ar dovedi o greşită aplicare a unei teorii adevărate.

Legătura între criza economică şi criza literară prin care trecem acuma ar trebui de stabilit cam astfel:

Aceleaşi cauze economico-sociale, cari în cele patru decenii din urmă au creat, dintr-o parte, o puternică clasă burgheză şi ne-au introdus în rîndul popoarelor civilizate, iar pe de altă parte au făcut să se distrugă pădurile, să secătuiască pămîntul, să se ruineze gospodăriile ţărăneşti şi să ni se creeze o stare de criză economică persistentă, aceleaşi cauze ruinează talentele, distrug vlaga şi entuziasmul din toate manifestările noastre intelectuale: ştiinţifice, morale, artistice.

Sau cu alte cuvinte: *Criza economică şi criza literară prin care trecem au aceleaşi cauze economico-sociale, cari au origina lor în trecerea României din starea de iobăgie, în starea de burghezie.*

Această constatare e cît se poate de importantă şi ea nu închide drumul cercetărilor ulterioare, ci tocmai deschide larg porţile pentru cercetări roditoare. Şi teoria materialismului economic, în general, nu e o dogmă religioasă ce ar închide

drumul cercetărilor, ci mai curînd *un metod adevărat* pentru cercetările științifice.

Așa, spre pildă, în cazul nostru special, trebuie să arătăm că pricinile economico-sociale, și anume acele de cari vorbim, sunt acele cari în primul rînd produc criza literară. Mai departe trebuie să arătăm, și aceasta e și mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare, sau, mai bine zis, în anumite curente literare.

Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studierea literaturei. Acest *cum* în primul rînd încurcă și pe protivnicii, dar și pe adepții teoriilor despre cari vorbim. Dar despre aceasta va fi vorba în articolul viitor.

II

Acela care vrea să studieze literatura din punctul de vedere al materialismului economic trebuie mai înainte de toate să știe să deosibească, printr-o analiză aprofundată, următoarele elemente diferite într-o creație literară.

Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist, și în sfîrșit partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societăței.

Această analiză e cît se poate de delicată și grea. După aceasta trebuie de arătat cum și în ce fel și în ce mod aceste elemente literare sunt influențate de mediul economic. Această lucrare și mai grea decît cea dintăi, pentru aceasta se cer nu numai cunoștinți aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, fără de care cele mai multe cunoștinți nu vor fi de ajuns.

Din nenorocire, mulți chiar din adepții teoriei în chestie nu-și dau de loc seamă de aceste greutăți și cred că au rezolvit în fond orice chestie literară numai prin farmecul *materialismului economic*, pe care ei îl prefac într-o formulă moartă; pentru ei, materialismul economic e un fel de iarba fierului,

prin care se poate deschide, fără nici o muncă, toate ușile tainice ale științelor sociale. Pentru ei, fiecare manifestare literară dintr-o anumită țară și epocă e așa pentru că structura economică e așa, și atîta tot — ce atîta bătaie de cap!

Procedeul acesta e tot așa de comod și de absurd cum ar fi dacă un biolog, în loc de a munci și a cerceta o viață întreagă schimbările anatomice, fiziologice, morfologice în scara ascendentă a organismelor, s-ar mulțămi să repete cuvintele: *transformism, selecțiunea naturală, hereditate.*

Transformismul, darwinismul, mai ales prin aceea sunt de o așa mare importanță pentru știință, că-i deschid un cîmp imens pentru cercetare. E foarte importantă teoria transformistă, care arată că speciile superioare sau mai nouă s-au dezvoltat din cele inferioare sau mai vechi; e imens de importantă teoria lui Darwin, care arată legile ce prezidă la această transformare, cum e selecția naturală și ereditatea, dar aceste geniale teorii nu închid, ci deschid drumul cercetărilor ulterioare, pe baza lor biologii au de lucrat de acuma-nainte pentru a arăta cum anume se fac schimbările anatomice, fiziologice, morfologice, cari sunt legile speciale cari prezidă la aceste schimbări ș.a.m.d. Și în această lucrare imensă, ce va dura generații, se vor afla alte generalizări și legi nouă de cari nici nu visăm acuma.

Același lucru e și cu materialismul economic aplicat la istoria omenirei în general și la literatura ei în special.

E foarte important de știut că structura economică a societăței hotărăște în primul rînd felul manifestărilor ei sufletești, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară. În fiecare caz special trebuie de cercetat cum anume influențează și hotărăsc cauzele economice manifestările literare. Așa, spre pildă, avînd de cercetat literatura clasică germană de la sfîrșitul veacului trecut și începutul celui prezent, trebuie, după cum am văzut, de deosebit partea pur estetică și personală artistică de partea socială a acestei literaturi, pentru că ele nu deopotrivă sunt influențate de mediul economic: cea dintăi mai puțin și indirect, cea din urmă hotărîtor și direct.

Și tot așa trebuie de studiat fiecare epocă literară, și tot așa trebuie de studiat evoluția literaturei în general. Și această din urmă, adecă evoluția literaturei, trebuie studiată în legă-

tură cu evoluţia economică şi de arătat cum evoluţia economică condiţionează evoluţia literară.

Cum vedem, cîmpul de cercetare care ni se deschide e vast, e imens, şi se înţelege că nu un om şi nici o generaţie va săvîrşi această lucrare. Dar oricît de puţin ar putea să facă un singur cercetător, el trebuie să aibă înaintea vederilor lui problema în toată vastitatea ei.

Aceasta îi va fi un stimul puternic de muncă, aceasta îi va arăta drumul de urmat în cercetări, şi numai aşa va putea face ceva — bineînţeles dacă va avea aptitudinile necesare.

Această teorie atît de roditoare, dacă e înţeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula.

De aice urmează deci că adepţii materialismului economic nu trebuie să-l înţeleagă ca o dogmă, căci protivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greşelile şi neabilitatea adepţilor ei.

D. PANU ASUPRA CRITICEI ȘI LITERATURII

I

CRITICA MODERNĂ

În foaia săptămînală *Epoca literară* au apărut patru articole întitulate *Critica și literatura,*[1] datorite penei distinsului nostru publicist și om politic d. G. Panu. Această excursie critică în cîmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literații noștri: de cînd junimiștii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură.

Chestiunile de ordine literară ridicate de d. Panu sunt de mare importanță și de aceea îmi iau libertatea să spun cîteva cuvinte și asupra articolelor d-sale și asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sunt numai o serie de afirmații, pe cari — probabil din lipsă de timp — d. Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sunt făcute de d. Panu, și importanța unui articol de multe ori se judecă nu atîta după conținut, cît după iscălitură.

Să vedem deci ce spune d. Panu în articolele d-sale.

D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atîtea ori constatat și dezbătut: starea tristă a literaturii noastre de azi. Mulți au tratat această chestiune și se părea că e destul de lămurită, însă d. Panu îi găsește cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rînd, că literații noștri — poeți, prozatori, critici — au uitat de literatura trecută, de literatura renașterii noastre și au început să se adape la un singur izvor — Eminescu. Această uitare și nesocotire

[1] *Epoca literară*, an. I, nr. 1, 15 aprilie; nr. 2, 22 aprilie; nr. 3, 29 aprilie; nr. 4, 6 mai 1896.

regretabilă se datorește invidiei artistice a literaților noștri, cari, ca să se puie mai mult în vază pe dînșii, lacomi de glorie, au făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de literatura mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvîrși și mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare și atunci s-au pus sub scutul numelui lui Eminescu; și de aci predominarea exclusivă în literatura de azi a așa-numitului „curent Eminescu".

Afară de această pricină mai sunt și altele, precum: spirit de gașcă între literați, hatîrurile criticei, prea mare prietenie între poeți și critici și, din prietenie, complezența acestora din urmă pentru cei dintîi.

O dată pricinile găsite, leacul se impune de la sine: „...întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calități de fantazie, de gîndire, de limbă".

„O generație — zice d. Panu — care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare, de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet", adică Eminescu.

În esență, acestea sunt afirmările d-lui Panu, afirmări cari se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracțiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm așa, *alura* lor misterioasă. Autorul vorbește despre literați, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuță și care n-a scris despre Delavrancea ș.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sunt literații, cine e *critica* misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului; iar curiozitatea e și ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor.

D. Panu, jurist și om politic distins, introduce dialectul juridic și administrativ și în literatură. Astfel d-sa ne spune că „criticul este un *judecător* înainte de toate, el trebuie să-și cunoască meseria, să cunoască *legile* criticei". Criticul *„pronunță deciziuni irevocabile"*, trebuie să aibă *„competența* absolut necesară pentru *a putea pronunța o hotărîre valabilă"*. Criticul are *datoria să controleze* pe poet. În articolele d-lui Panu ni se mai vorbește de *complicitatea* criticei, de critici *controlori*, de *promiscuitatea* criticilor cu poeții,

de *legitimarea pretenției că ai regulat chestia literară a unei țări* etc. Nu-i vorba, în felul acesta se îmbogățește vocabularul literar; decît, această îmbogățire e primejdioasă, deoarece te ispitește să confunzi două lumi atît de diferite: lumea politico-administrativă și lumea artei. Și d. Panu n-a evitat acest pericol. Astfel d-sa găsește *vină* criticei nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie: literatura trecutului. În lumea politică așa e: un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar și pentru ceea ce trebuia să facă și n-a făcut; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce și-a plătit toate contribuțiile către stat și comună, nu mai are altă obligație și scrie cît poate și cît vrea.

Sau iată o pildă și mai caracteristică:

În privința relațiilor prietenești personale între critici și poeți, d. Panu e de părerea următoare: „...este o regretabilă promiscuitate cînd doi factori, dintre cari unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependență și solidaritate așa de strînse, că nu mai poți distinge cine e controlatul și cine controlatorul".

Așa ar fi dacă criticul ar fi controlorul și poeții controlații, criticul judecătorul și poeții împricinații; din fericire nu e de loc așa — și un judecător care pentru motive de imparțialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împricinații, ar fi un model de onestitate, pe cînd criticul care pe aceleași motive ar refuza o petrecere prietenească cu artiști ar fi un model de naivitate. De altmintrelea, această confundare a unor domenii așa de deosebite atîrnă și de concepția pe care și-o face d. Panu despre critica modernă, poate mai ales de aceasta.

Pentru d. Panu toate aceste expresii juridice nu sunt tocmai metafore; d-sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărîri asupra valorii lor și în felul acesta slujește „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice".

Că există în adevăr oarecari legi estetice, foarte discutabile și ele, e adevărat; că critica servește și de călăuză în aprecierea lucrărilor literare e de asemenea adevărat; dar toate aceste aprecieri, judecări și călăuziri constituie așa de puțin menirea și ființa criticei literare moderne, încît ele

pot fi greșite într-o critică și totuși ea să rămîie o lucrare de mare valoare critică și literară.

Ceea ce face pe oamenii chiar culți, inteligenți, cari citesc critica literară modernă — și d. Panu desigur o cunoaște — s-o priceapă atît de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetărești de azi. Omul modern, față cu imensele și variatele cunoștinți actuale, firește, nu poate să se ocupe de toate și de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, științific, e nevoit să se mulțumească cu niște cunoștinți foarte fragmentare, prezentate așa fel încît să-i mulțumească curiozitatea, fără ca să-l puie la vro muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de știri politice din toată lumea, de buletine financiare și economice, dă și recenzii literare și științifice de tot felul. Într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îți va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi : psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personagiului Y profund, iar al personagiului X greșit, nenatural ; zugrăvirea mulțimei grandioasă, sublimă, descripțiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămîne tot romantic, oricît s-ar lupta să pară naturalist *pur-sang*.

Această recenziune critică, această serie de *aprecieri, judecări valabile* mulțumesc pe deplin pe cetitorul de azi, chiar și pe cel cult : îi dă o idee despre roman, îi satisface curiozitatea de a vedea cum un critic îl aranjează pe un confrate și — *last not least*[1] — îl scutește de munca grea intelectuală de a-și face singur o opinie despre roman, cîteodată chiar de a-l citi. Unde mai puneți avantajul că cetitorul nostru poate să-și arate profunzimea judecății ori de cîte ori se încinge în societate o discuție literară.

— Ai cetit, *mon cher,* romanul lui Zola ? Ce admirabil și adînc e personagiul principal, cît de grandioasă e zugrăvirea mulțimii !

— Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar, orice ar face, tot romantic rămîne.

Nu e așa că pentru un gologan e destul de convenabil ?

[1] Cel din urmă, dar nu și cel mai neinsemnat (lat.).

Și în felul acesta, critica, recenzia „servește de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice".

Prin cele spuse sunt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sunt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere; dar recenziile gazetărești sunt tot atît de puțin *critică*, pe cît de puțin vulgarizările științifice gazetărești sunt adevărată *știință*.

Dacă vom mai ține seamă și de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sunt scrise uneori de adevărați critici și uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cetitori din cei mai inteligenți și mai culți, dar cari nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată, și adevărata critică modernă.

Și d. Maiorescu vede întrucîtva rolul practic al criticei în felul cum îl vede d. Panu; dar d. Maiorescu, discipolul esteticei germane, vede lucrurile mai larg, cîteodată prea larg; e mai consecvent, mai logic; de aceea încă acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticei control, călăuză) n-are ce căuta în țară, e absolut de prisos; și cum am arătat într-un articol, d. Maiorescu avea perfectă dreptate.

D. Maiorescu argumentează cam în modul următor: la începutul dezvoltărei literare a unui popor, critica e necesară; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte ea călăuzește pașii copilărești ai literaților, iar pe de altă parte dă o direcție mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cît se dezvoltă literatura unei țări, cu atît critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei. O dată formați artiștii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticei pentru că, o știe foarte bine d. Maiorescu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevărații artiști îndreptează mai bine gustul literar al publicului decît ar putea-o face zece critici. Deci cînd într-o țară se ivesc și prosperează talente ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță, Caragiale și atîția alți oameni de talent, nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproșabilă a d-lui Maiorescu. Se înțelege, poate să încapă o discuție de timp, se

poate susţine că n-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie; în fond d. Maiorescu are perfectă dreptate.

Dar cum se întîmplă atunci că-n ţările cele mai culte există critica, şi nu numai nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atît mai mult cu cît şi literatura devine mai bogată, mai luxuriantă? Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizaţii psihologice — şi prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică şi caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică şi caracterizează pe cea dintîi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei şi artei în acelaşi timp.

Şi astfel critica intră în domeniul ştiinţei.

De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de *judecări, hotărîri valabile* etc. Aci e nevoie de cunoaşterea psihologiei generale, de cunoaşterea *relaţiunilor economico-sociale ale epocei în care a apărut opera de artă,* de cunoaşterea fizionomiei morale şi intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte ştiinţifică a criticei, şi pentru ce-ar mai fi de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiţie nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului.

Cu toţii putem vedea un peisaj frumos, care să ne producă mare plăcere; dar numai artistul vede aşa de clar, aşa de reliefate liniile hotărîtoare, aşa de precis culorile şi nuanţele lor şi numai el, prin talentul său, prin vorbe inspirate, poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj pe care nici nu l-am văzut.

Cu toţii putem admira o creaţiune poetică; dar numai criticul o simte aşa de puternic şi aşa de clar, o pricepe aşa de profund în înseşi izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte,

prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens *estetic*, deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atîtea genuri literare deosebite în poetică : genul liric, dramatic, epic.

Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor : obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvîntului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiect hotărăște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă, mai ales, calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total ; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică, și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticei îi trebuiesc criticului cunoștinți exacte, între cari, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrărei critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei*, așa puține și nesigure cum sunt ; dar toate aceste cunoștinți luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a verisficărei și poeticei nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricît de important ar fi aceasta. Trebuie să relevăm totuși unele analogii dintre o operă de artă literară și o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e și ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrînge și se exprimă direct sau indirect întreaga personalitate a poetului, a artistului ; în opera critică se

răsfrînge şi se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală şi intelectuală. Şi după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul, a reuşit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot aşa o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine, întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticei, critica e deci şi ea o operă de artă de un anume gen literar, care are o valoare literară proprie, independentă; şi dacă e legată de artă, e legată în acelaşi sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conţine şi ea în mod implicit *aprecieri şi judecări:* doar din critica judecătorească s-a dezvoltat şi cea modernă. Dar aceste aprecieri şi judecări nu joacă nici pe departe un rol atît de important ca în critica judecătorească. Aceste două feluri de critică diferă enorm şi în scopul şi în rezultatele lor. Scopul criticei — *opinie, control* al *criticei judecătoreşti* — e pronunţarea, în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea şi *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare; iar rezultatul ei social e călăuzirea judecăţei publicului, aşa încît să nu se întîmple regretabila greşală de a se atribui poetului A numai o dată şi un sfert pe atîta talent — sau, Doamne fereşte, chiar talent egal — ca poetului B, pe cînd în realitate primul are o dată şi jumătate cît cel de al doilea.

Scopul criticei moderne e crearea unor lucrări totodată ştiinţifice şi literare, cu prilejul operelor artistice; iar rezultatul ei e îmbogăţirea şi a literaturii ştiinţifice, şi a celei literare a unei ţări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvîrşire utilitatea criticei judecătoreşti, a criticei-recenziune; această critică îşi are utilitatea ei şi la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară; dar din pricina acestei critici, a nu vedea critica modernă e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Critica modernă are în adevăr o mare influenţă asupra dezvoltării şi îndreptării gustului estetic al publicului, şi aceasta din două pricini: întîi pentru că şi ea e o operă de artă, şi al doilea pentru că e şi o operă de ştiinţă; ea întruneşte într-o armonie superioară şi spontaneitatea artistică, şi re-

flexivitatea științifică, ca ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem. Și această critică poate să devie cu drept cuvînt centrul unei întregi mișcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului francez, al acestui curent literar atît de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo și Sainte-Beuve.

Neputînd urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervîndu-mi dreptul să mai reviu asupra acestei chestii.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, și-a consacrat reputația de critic mai ales prin trei articole, cari au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă: Dostoevski, Turgheniev, Tolstoi, dar *Le roman russe* e el însuși o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant.

Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeții de mîna a doua și a vorbit cu rezervă — știți de cine? — de Alfred de Musset și de Balzac, nici mai mult nici mai puțin! Se înțelege că din punctul de vedere al criticei judecătorești, aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic; căci în realitate Musset a căpătat atîta influență încît a întunecat pe un poet mai mare decît dînsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătîndu-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decît criticul; pe de altă parte, poeții de mîna a doua sunt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși.

Cînd acum cîțiva ani am scris întîiași dată despre critica modernă științifică, ce ilaritate între *confrații* mei! Și acuma încă cîte un scriitor național, cu o malițiozitate și mirare pe care o dau totdeauna lucrurile nepricepute, neștiute, repetă: *critica științifică*, auzi, critică psihologică, esto-sociologică.

Cu ocazia acestor cîtorva observații asupra criticei moderne voi cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona,

Brunetière, cuvinte hotărîtoare, nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetière (în această privință nu există nimic infailibil și eu personal sunt departe de a împărtăși în unele privinți vederile lui Brunetière), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturei franceze.

Brunetière a întreprins o mare lucrare : *Evoluția genurilor literare (L'évolution des genres)* — cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluției *criticei*, pe care Brunetière o consideră ca un gen literar deosebit. Și iată cum savantul profesor stabilește obiectul însuși al unei astfel de lucrări, obiectul unui studiu asupra evoluției criticei. Această lucrare trebuie să arate „cum critica, atîta vreme, și pentru multă lume încă azi chiar, din simpla expresie a unei judecăți (jugement) sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a științei, dar o adevărată știință analoagă cu istoria naturală".

Și mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluție a criticei moderne, Brunetière spune :

„De acum deci e afară de orice îndoială că opera literară e în relații strînse, adeseori chiar în desăvîrșită atîrnare de starea socială, de starea politică, de acțiunile sau înrîuririle dinafară, de toate în sfîrșit cari în curînd se vor numi «marile presiuni înconjurătoare»".

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetière zice :

„Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acuma înainte dacă nu o viață întreagă, dar cel puțin mulți ani ; dar în schimb, deoarece nimic nu scapă acuma criticei, nici intimitatea vieții private, nici viața superioară sufletească, ce mărire a obiectului, ce lărgire a punctului de vedere, ce extensiune a orizontului criticei ! Și, spre pildă, cînd ai făcut ocolul unui Pascal sau al unui Voltaire, nu înseamnă oare că ai făcut ocolul lumii ?"

Știu că în cele cîteva cuvinte spuse aci asupra criticei rămîn multe nelămurite, multe cari pot produce confuzie ; de aceea, voi reveni altă dată asupra acestei chestii : e ușor a fi clar cînd n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare : critica modernă, în acest sens superior al cuvîntului, stă ea oare bine

în ţară la noi ? Oh ! nu ; în această privinţă, suntem perfect de acord cu d. Panu : critica lasă foarte mult de dorit şi din punctul de vedere al calităţii şi din al cantităţii. Critica modernă lasă acuma foarte mult de dorit şi în apusul Europei, dar încă la noi !

Suntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesionişti, meseriaşi în sensul superior al cuvîntului, cari să-şi facă din critică scopul şi ocupaţia vieţii lor întregi. Aşa e.

Dar oare în alte ramuri ale activităţei şi ale cunoştinţilor omeneşti stăm altfel ? În care din aceste ramuri avem noi profesionişti, meseriaşi în sensul superior al cuvîntului ? Avem oare meseriaşi printre literaţi, între savanţi, între profesori, între oamenii politici ? *(Politiciani* de meserie avem, nu i-am mai fi avut !) La noi poeţii sunt funcţionari, literaţii negustori, savanţii se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăţie ş.a.m.d. Aceasta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stărei noastre materiale şi culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvîntului.

Diletanţii !

Dar cîţi „eminenţi economişti şi sociologi" n-avem noi, cari n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoştinţilor omeneşti.

Şi băgaţi de seamă că, din toate ramurile activităţei intelectuale, critica singură are o justificare pe care nu o au altele, şi anume : dacă critica s-ar consacra în ţară la noi cu totul meseriei sale, în curînd ar sfîrşi prin a fi nevoită să inventeze scriitori — las la o parte părerea răutăcioşilor cari cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorbă, d. Panu, după ce a regulat în patru articole chestia literaturii şi criticei la noi, revine iarăşi la aceasta din urmă şi recunoaşte că „natural, acolo unde acest fel de produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci". Şi noi vom mai adăoga că critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalităţi artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenţilor.

Dar d. Panu, chiar cu această scuză, găseşte totuşi că critica *rămîne mai prejos de nivelul producerilor*. Se poate.

Eu cred însă că e greu de comparat și de găsit care din îndeletnicirile intelectuale sunt mai prejos la noi.

Să luăm de pildă politica, care și ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

D. Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine și scriitorii pe cari-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mișcare literară trecută a țărei.

Fie. Deși a cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate și a o aplica scriitorilor de cari te ocupi — vorba lui Caragiale: pentru o țară mică cum e a noastră e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinșii noștri oameni politici au ei această pregătire?

Nu mai vorbim de cunoașterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă cine o cunoaște?

Cine cunoaște exact starea feluritelor noastre categorii economice și relațiile lor — mica, mijlocia și marea proprietate rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia și marea industrie; și mai ales, cine cunoaște schimbările ce sufăr tendințele evoluării lor? Nimeni; pentru asta nici materialul nu e încă strîns. Pe de altă parte, cine cunoaște la noi literatura științifică economică străină (bineînțeles, prin *a cunoaște* înțeleg studiarea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărți economice franceze sau a unui articol de revistă, sau chiar studiarea unui articol de revistă, sau chiar studiarea unei chestii financiare practice; nu, vorbesc de literatura științifică economică)? Cine din „distinșii noștri oameni politici" — de cei nedistinși nu vorbesc — „s-a dedat la această prealabilă și neapărată pregătire?" ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele d-lui Panu? Nimeni.

Deci, făcînd o comparație în aceleași condițiuni între criticii și oamenii noștri politici, vom găsi că un om politic de la noi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate, și nici pe scriitorii pe cari-i critică.

Mai prejos!

E greu de a hotărî care anume din manifestările noastre intelectuale e mai prejos. Un copil, cînd îl întrebi pe cine iubește mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul: „Pe amîndoi mai mult". Așa și noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem: „Toate-s mai prejos".

De aici se vede clar că nu sunt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorității noastre față cu țările mai culte; comparația asta, deși puțin măgulitoare, e chiar foarte folositoare; ea poate să ne slujească ca o emulație, să ne mai scază din îngîmfare; și apoi adevărul trebuie spus ori de cîte ori se prezintă ocazia; cred însă că e nedrept să scoți din lanțul întreg al manifestărilor noastre sociale una și să o consideri ca o excepție, cînd ea nu e decît unul din inelele lanțului. E nedrept, dar e și periculos: căci acela care întrebuințează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepțional cauți și o pricină excepțională și insiști spre pildă cu multă energie asupra prieteniei poeților cu criticii, asupra promiscuității lor. (Da, zice d. Panu, nu-mi retrag cuvîntul: *promiscuitate.)* Cînd însă fenomenul e general și cînd avem pricini atît de hotărîtoare și atît de bătătoare la ochi cari să ne explice starea tristă a criticei noastre, și anume starea materială și culturală a țării, pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare, cari ar da material și imbold criticei, pe de altă parte, atunci ce importanță poate avea faptul că criticul și poetul au mîncat o salată de țîri împreună?

E ca și vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon.

Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orășel din Germania, a fost primit fără obicinuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicație primarului pentru această lipsă de respect.

„Maiestate — a răspuns primarul — sunt multe pricini importante cari au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de pușcă, al doilea, pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea..."

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulțumit perfect cu pricina întîi și a trimis preotesei condoleanțele sale pentru trista-i pățanie.

II

EPOCI ȘI CURENTE LITERARE

Ceea ce îl supără mai ales pe d. Panu e uitarea și nesocotirea literaturei celei mai vechi. „Încă nu s-a auzit în domeniul literaturii — zice d-sa — unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de aminteri în orice domeniu, mai ales intelectual, o generație nouă să se arate așa de disprețuitoare și așa de necunoscătoare față cu alta veche."

Cred că d. Panu exagerează. Nu e exact că literații de azi disprețuiesc atîta pe literații din trecut și am să găsesc expresii mai violente în Franța împotriva lui Victor Hugo, decît la noi împotriva lui Conachi și Momuleanu.

În literatura precedentă avem pe Alecsandri și Alexandrescu ; și cine a negat talentul lui Alecsandri și marile servicii literare aduse de el, care e și creatorul limbei literare și a cărui influență deci se simte indirect în tot ce se scrie ?

Asupra lui Alexandrescu cităm numai frumosul articol al lui Delavrancea în *Revista nouă,* care începe cu cuvintele : „Mare scriitor, poet însemnat" ; și mai departe d-sa îl numește „român mare, poet de geniu și suflet de erou". „Abia pot cuvînta copiii — zice Delavrancea — și încep cu acest vestit vers :

Un bou ca toți boii, puțin la simțire..."

Mi-aș permite asemenea să trimet pe d. Panu la articolul meu *Mișcarea literară și științifică* unde arăt importanța și superioritatea în unele privinți a literaturii de la 1848.

Acolo unde d. Panu are perfectă dreptate e cînd zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influență asupra poeților de azi, cari se găsesc sub înrîurirea dominantă a lui Eminescu ; și e iarăși adevărat ce zice d-sa că nimeni din poeții

tineri de azi nu imitează, nu se inspiră din poeţii trecutului nostru literar; aceştia sunt întunecaţi cu totul de influenţa lui Eminescu şi a eminescianismului.

Influenţa lui Alexandrescu şi Alecsandri în acest sens e neînsemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă; în acest sens aceştia din urmă sunt în adevăr nesocotiţi. Aşa e. Decît nu pricep de ce ar părea acest fapt atît de *neauzit* în istoria literaturii?



Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o nepreţuită valoare: e comedia lui Aristofan *Broaştele*, o satiră literară spirituală şi muşcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui Euripid şi deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă împotriva acestei domnii şi pledează cauza literaturii vechi, a tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripid.

Campania lui Aristofan împotriva lui Euripid şi în favoarea lui Eschil e condusă nu atît de motive estetice, cît de motive politice. Aristofan a fost un fruntaş al partidului reacţionar din vremea lui şi de atunci cîte campanii literare nu sunt conduse de aceleaşi motive!

Marele satiric grec pune în comedia *Broaştele* pe Eschil şi Euripid să concureze pe lumea cealaltă, în ţara lui Pluto, pentru întăietate, pentru sceptrul poeziei. Concurenţii încep să apere fiecare tragedia sa şi se înjură oribil: nemernic, şarlatan, conrupător de copii, asasin sunt amabilităţile cu cari se gratifică unul pe altul. Faţă cu argumentele solide ale celor doi concurenţi, neştiindu-se cui să i se dea întăietatea, se hotărăşte cîntărirea versurilor unuia şi altuia. Se înţelege că versurile lui Eschil trag mai greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripid se ridică sus, şi Eschil, plin de mîndrie, zice că poate Euripid împreună cu versurile să puie pe cumpănă şi nevastă şi copii şi tot versurile sale, ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se sfîrşească concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pămînt să-şi continuie opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripid rămîne învins, umilit.

Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil și Euripid sunt și azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne interesează mai ales faptul atît de important că încă în Grecia antică erau curente, epoci literare cari întunecau literatura trecută și încă pe atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi. De atunci fapte de acestea sunt nenumărate și te încurcă nu lipsa de dovezi, ci *„l'embarras de richesses"*.

Să luăm spre pildă literaturile moderne.

Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvîrșire toate epocile precedente, făcîndu-le să mai trăiască doar în antologii și în istoria literaturii.

Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente, deși polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura lor! Dar poezia poeților așa-numiți „lakers", care a întunecat cu desăvîrșire poezia lui Pope! Dar poezia lui Byron și byronismul care au întunecat pe a poeților „lakers"!

Să luăm însă o literatură mai cunoscută la noi în țară: cea franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dînd o lovitură de moarte dramei clasice? Și romantismul n-a dispărut la rîndul lui sub loviturile naturalismului? Nesocotirea clasicismului de către romantici și a romantismului de către naturaliști sunt doar cunoscute și la noi, și iată pentru ce am zis că Victor Hugo a fost mai maltratat în Franța decît la noi un Momuleanu; pentru că acolo un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă — și în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur: bine, așa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers așa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a șters cu desăvîrșire însemnătatea epocilor precedente și un scriitor care ar propune ca literații germani de azi să se inspire și să imiteze pe poeții epocei lui Klopstock, și mai ales pe acei ai epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

Dar să nu ne băgăm între boieri mari, să nu ne comparăm cu țara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e și logic, cu o țară asemănătoare cu a noastră în cultură ca Rusia. Istoria culturală și economică a Rusiei seamănă mult cu a țării noastre și e asemănare și

în privința dezvoltării literare. În Rusia, tot în a doua jumătate a veacului trecut a început renașterea literară.

Și deși rușii, încă pe timpul Ecaterinei, au o lucrare de mare talent, comedia lui Fonvizin, *Nedorosl*, deși au poeți de talent ca Derjavin și Jukovski, rușii totuși socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor, cu Pușkin și Lermontov, după cum și noi vom socoti adevăratul început al literaturei noastre cu Alecsandri și Eminescu.

Influența estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

Îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia, dacă un critic ar sfătui pe poeții tineri să se inspire și să imiteze pe Derjavin, Batiușkov! În Rusia există o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alții? În tînăra și săraca noastră literatură n-am avut, încă înainte de Eminescu, curentul Alecsandri „care — după cum zice d. Panu — a ținut aproape singur încordată opinia țării în curs de peste patruzeci de ani?" Alecsandri a fost cel dintîi care a întunecat întreaga mișcare literară trecută și a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gîndire și mai intens ca simțire poetică: pe Alexandrescu.

Ce urmează din toate aceste exemple?

Urmează că ceea ce i-a părut d-lui Panu un fapt unic în istoria literaturii e un fapt general care se repetă și trebuie să se repete în toate literaturile lumii; acest fapt e rezultatul însăși legii dezvoltării literare, mai mult decît atîta: al însăși legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbind ca Hegel și întrebuințînd terminologia lui, am zice că aceasta e mișcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar *neagă* (Hegel) alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul. Sau întrebuințînd o concepție și un termen mai modern: aici avem a face cu o lege a însăși evoluției literare.

Un curent literar se naște, se dezvoltă, înflorește și moare și altul îi ia locul, supunîndu-se aceloraşi legi imuabile ale evoluției universale.

„Aha — va zice un cetitor prea din cale-afară de perspicace — am înțeles unde o duci: adică curentul literar de azi în țara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluție, e superior celor trecute; deci o înapoiere la literatura

trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira și a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacționar pentru literatura noastră !"

Că ar fi un pas reacționar e adevărat, dar nu pentru că literații de azi sunt superiori celor din trecut. Întreaga argumentare a excelentului meu cetitor e deci greșită.

Evoluție nu e identic cu progres, după cum cred unii cetățeni onorabili : evoluția e mișcarea și schimbarea fenomenelor în timp ; și din punctul de vedere al omului, această schimbare poate fi progresivă sau regresivă — prin ea însăși ea nu e nici una nici alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.

Mai mult decît atîta : curentele și epocile literare atîrnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci ; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărășită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

Astfel Englitera de azi e atît de superioară Engliterei din timpul Elisabetei, cît suntem noi acum superiori centrului Africei ; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Shakespeare, desigur nu e inferioară literaturei de azi.

Un exemplu mai izbitor e Germania.

Germania de azi, sub raportul economic, politic, moral, științific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e nemăsurat inferioară literaturei de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller. Aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Știu că aceasta jignește bunul nostru simț, spiritul de simetrie ; decît mersului firesc al lucrurilor puțin îi pasă de bunul nostru simț și spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simț poate să ne obiecteze : foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e așa de slabă

în comparaţie cu epoca ei clasică, literaţii de azi n-au decît să se întoarcă la *tradiţia largă şi variată* a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-înşii şi să-i imiteze. Sau, cum zice d. Panu, mustrînd pe poeţii de azi că neglijează tradiţia noastră literară şi au ca model numai pe Eminescu: „...O generaţie care s-ar inspira şi ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mişcări literare, de o valoare relativ chiar puţină, va produce mai bine, mai bogat şi mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet, decît imitînd servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricît de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale; toţi poeţii, poetaştrii şi poeţoii s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor — Eminescu."

Pentru aritmetica vieţei practice, aşa e; cu cît imitezi pe mai mulţi poeţi, cu atît produci mai bine; şi iarăşi e evident că, de pildă, zece poeţi de valoare relativ puţină tot fac ei cît vreo trei de o valoare mai însemnată şi deci, inspirîndu-te şi imitînd pe patru poeţi de valoarea lui Eminescu, vei produce mai bine, mai bogat.

Aşa e; decît, filozofiei artei puţin îi pasă de aritmetica vieţei zilnice — şi în artă e posibil ca inspirîndu-te şi imitînd (pe cît poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu, să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirîndu-te (pentru producerea artistică) şi imitînd douăzeci de poeţi, fiecare mai mare decît Eminescu, să produci o lucrare nulă.

Şi iată, în puţine cuvinte, cum şi de ce.

În veşnica mişcare numită viaţă, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă; trebuie să mergi înainte sau îndărăt (bineînţeles, *înainte* şi *îndărăt* din punctul de vedere omenesc). În această veşnică mişcare se schimbă stările sociale şi împreună cu ele, şi în ele, se schimbă relaţiunile omeneşti, se schimbă moravurile, ideile, simţimintele — într-un cuvînt, modul de a simţi şi gîndi — iar împreună cu aceste schimbări se schimbă şi literatura, care nu e decît o manifestare a acestor moduri de viaţă, de gîndire, de simţire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gîndi şi a simţi al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viaţă, de gîndire, de simţire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condiţiuni. Prima e apariţia şi prezenţa în acea epocă a geniilor sau talentelor mari; aceasta e pentru fiecare epocă o condiţie accidentală, fiindcă

geniul e un accident fericit. A doua condiţiune esenţială e mediul social, condiţiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina şi armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste două condiţiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puţin, va fi şi literatura mai mult sau mai puţin slabă.

Dar, genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă şi trebuie să exprime modul de a vieţui, de a gîndi, de a simţi al epocei corespunzătoare — şi în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar, slabă sau nu, literaţii unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (şi dacă se întîmplă aşa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politico-sociale excepţionale), pentru că ei trebuie şi nu pot decît să exprime viaţa epocii lor, *modul ei* de a gîndi şi simţi. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatura trecută, pentru că arta e însuşi obiectul, elementul criticei, arta e atmosfera în care trăieşte şi se dezvoltă critica ; obiectul artei şi mai ales al poeziei lirice (şi rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales de poezia lirică) e însăşi viaţa înconjurătoare ; atmosfera în care trăieşte şi se dezvoltă poezia e însăşi atmosfera morală a epocei. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate şi nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută, oricît de mare ar fi acela — şi dacă acest poet de talent mijlociu, exprimînd viaţa pe care el însuşi o trăieşte, va face o operă pasabilă — cînd se va apuca să imiteze geniile trecutului şi să exprime, deci, o viaţă pe care n-o cunoaşte, n-a trăit-o, va face o operă ridiculă. Şi iată pentru ce un eminescian care, sub influenţa lui Eminescu, inspirîndu-se din el şi avîndu-l ca model va produce o operă pasabilă, cînd va începe să imiteze pe marele Pindar, va face o operă ridiculă.

Şi iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruşi, francezi, de la Zola, Maupassant, iar nu din *Werther* sau *Wilhelm Meister* al arhigenialului lor Goethe ; de asemenea dramaturgii germani de azi sunt influenţaţi de Ibsen iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruşi şi francezi şi nu de la genialul lor Manzoni ş.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobîndite am putea să abordăm însuşi miezul articolelor d-lui Panu, adică relaţia dintre

eminescianii noştri de azi şi literatura trecută; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sunt eminescianii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privinţă ne vor lumina şi mai bine asupra celor zise pînă acum.

III

EMINESCU ŞI CURENTUL EMINESCIAN

Cînd am cetit întîiaşi dată în *Epoca literară* că dominarea curentului Eminescu şi în parte chiar existenţa lui se datoreşte lăcomiei de glorie a unor poeţi şi complicităţii unui critic, mi-am adus aminte fără voia mea de nişte articole economice şi publiciste pe cari le-am citit în organul d-lui Panu, în *Ziua*.

În no. 80 al acestei gazete, în rubrica *Chestiuni economice*, distinsul economist susţine că lupta atît de acută din secolul nostru între capital şi muncă, patroni şi muncitori, jertfele nenumărate ce costă această luptă, le datorim nesocotinţei şi neprevederii economiştilor, cari au propovăduit libertatea deplină a tranzacţiunilor, formulînd-o într-o cunoscută frază: *„laissez faire, laissez passer“* [1]. Într-un articol scris cu prilejul

[1] Iată propriile cuvinte ale distinsului economist:

„A fost o mare nesocotinţă din partea economiştilor cînd au proclamat libertatea ilimitată a muncii, a învoielei. A fost o idee nenorocită cînd au declarat că învoielile, fixarea salariului, concedierea lucrătorilor etc. atîrnă şi trebuie să atîrne de legea ofertei şi a cererii.

Cînd aceiaşi economişti au rupt complect cu trecutul, decretînd un industrialism nou, în care să fie un singur principiu dominant: «ajută că te va ajuta D-zeu» — căci la aceasta se reduce faimosul «laissez faire, laissez passer» — atunci ei, fără să ştie poate, au semănat teribila sămînţă de discordie, care azi separă în două tabere pe patroni şi muncitori.

Economiştii trebuiau să înţeleagă că nu e cu putinţă ca să laşi fără nici o protecţie pe cei slabi faţă cu acei tari, şi că idealul liberului angajament şi al liberei iniţiative particulare pot aduce dezastruoase consecinţe.

Dacă economiştii ar fi ţinut seamă de legislaţia din trecut cu privire la raporturile dintre patroni şi lucrători şi ar fi păstrat-o adaptînd-o noilor necesităţi ale marei industrii, cu aceasta ar fi cruţat o sută de ani de teribilă muncă şi de enorme pagube" (n.a.).

torturilor din Bacău, distinsul publicist politic vorbeşte de starea de ilegalitate care domneşte la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o stare legală : d. Fleva şi C. A. Rosetti, dar amîndoi n-au reuşit. Care e pricina insuccesului lor ? „Nu stau la îndoială a zice — spune eminentul publicist — că atît C. A. Rosetti cît şi d. Fleva datoresc insuccesul lor în mare parte însuşi temperamentului lor", sau lipsei de „supleţă cuvenită politică" (Ziua, no. 76).

Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe desigur cititorii mei, ce are a face doctrina economiştilor despre neamestecul statului sau introducerea domniei legilor în ţara noastră cu Eminescu şi curentul eminescian ?... Apoi are mult a face *pentru că în cîteşitrele cazurile e aceeaşi greşală în a înfăţişa fenomenele — fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic social, fie din cel literar ; şi în cîteşitrele cazurile e acelaşi mod greşit de a explica pricinile pozitive sau negative ale acestor fenomene.*

E evident că deoarece nesocotinţa şi neprevederea economiştilor a fost pricina că „teribila sămînţă de discordie şi duşmănie care astăzi separă în două tabere pe patroni şi muncitori" n-a dispărut sau nu s-a îndulcit, iar temperamentul lui Rosetti e pricina că nu s-a întemeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece ani, e natural că şi pricina curentului Eminescu să fie temperamentul invidios al poeţilor sau nepriceperea criticului. Şi dacă economiştii ar fi fost mai cuminţi şi mai prevăzători, Rosetti mai cu multă „supleţă politică" iar poeţii noştri nelacomi de glorie, n-am fi avut nici lupta acută şi distrugătoare între lucrători şi patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.

Din nenorocire lucrurile stau altfel.

„Teribila sămînţă de ură şi discordie între patroni şi lucrători" a fost sădită de însăşi treapta de dezvoltare a producţiunii economice, de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta marei industrii, avea nevoie de învoieli libere, de libera exploatare a lucrătorilor. Şi fiindcă burghezimea reprezintă progresul în producţiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine interesele ei ; economiştii, întrucît reprezentau interesele burghezimei, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor ei ; iar dacă ar fi fost mai *socotiţi* şi ar fi luat partea lucrătorilor, n-ar fi fost ascultaţi şi atîta tot. Ceea

ce cere economistul nostru de la *economiști*, adică protecție legală a muncii, n-a putut fi smuls burghezimei decît după o luptă uriașă. A trebuit o luptă în sînul înseși claselor dominante, între burghezimea reprezentantă a marei industrii și aristocrațimea, reprezentanta proprietății funciare, care a luat partea lucrătorilor, și a trebuit o luptă îndelungată, plină de jertfe, de sînge și de vieți omenești din partea lucrătorilor, ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă economiștii, prin teoriile lor, aceea ce de abia a putut să facă o luptă uriașă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturei? Cine i-ar fi ascultat? [1] Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor două clase protivnice nu putea fi decît aproape nul.

Și cu explicația nereușitei lui Rosetti stăm tot așa.

Formele politico-sociale pe cari le-a îmbrăcat țara noastră la un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor. Era deci fatal ca între formele politico-sociale reprezentate pe hîrtie de anumite legi și între viața reală, relațiile reale să nască o deosebire profundă, care se manifestă în primul rînd prin neobservarea legilor, prin călcarea lor.

Această deosebire între starea formală-legală și starea reală în țara noastră e un fapt care dominează în parte însemnată întreaga noastră viață politico-socială de mai bine de treizeci de ani.

Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci ridicată starea reală și relațiile reale ale vieții pînă la starea formală, pînă la instituțiile civilizate liberalo-burgheze. Aceasta e o revoluție mult mai grea decît aceea de la 1848, pentru aceasta trebuie vreme și conlucrarea a o mulțime de oameni. Dacă Rosetti ar fi avut *supleța politică* a tuturor oamenilor politici din lume, încă n-ar fi putut reuși. Rosetti, unul din cei mai iluștri reprezentanți ai acestei din urmă revoluții, a făcut tocmai aceea ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toți oamenii mari cari au atacat probleme necoapte, neajunse încă la vremea cînd pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a transigiat, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvînt că e om de stat și a căzut în picioare, cu capul sus, lăsîndu-și numele steag pen-

[1] De altmintrelea legenda, atît de înrădăcinată, că economiștii au fost pentru absolutul neamestec al statului între lucrători și patroni, începe și ea să fie spulberată (n.a.).

tru acei ce vor veni după el. Şi în toate acestea l-au ajutat nesupleţa lui politică şi nesupleţa lui de caracter

Se înţelege: sunt alte condiţiuni acum şi poate s-ar putea face şi lucra altfel.

Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu, vom vedea că şi aici chestia e mult mai adîncă decît s-ar părea la prima vedere.



Acum patruzeci de ani, ţara românească a început să sufere o prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Şi această înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvîrşea pas cu pas, ci relativ brusc, aşa cum era impus de înseşi condiţiunile istorice în care se găsea ţara noastră.

Libertatea iobagilor, producerea pentru vînzare înlocuind în mare parte producerea pentru propria întrebuinţare, dezvoltarea oraşelor şi a vieţii orăşeneşti, o constituţie liberală înlocuind instituţiile politice semifeudale, drumurile-de-fier, telegraful, relaţiile uşoare şi continue cu Occidentul european, şcolile superioare şi adăparea unor pături mai largi la izvoarele ştiinţei şi artei Europei occidentale — iată schimbările profunde operate în viaţa noastră socială.

Se înţelege că această schimbare bruscă şi profundă a unei stări sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adîncă schimbare în moravurile ţării, în modul ei de a gîndi şi de a simţi. Această schimbare în moravuri, în idei, în simţiri, trebuia să fie însemnată mai ales în păturile orăşeneşti.

Ca să ne înfăţişăm mai clar şi mai plastic cît de profundă e această schimbare, mai ales în păturile culte — şi cînd e chestia de literatură, mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă ele dau şi scriitori şi cetitori — să comparăm viaţa unui tînăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viaţa unuia din ziua de astăzi.

Copil: învăţa puţin, ducea o viaţă trupeşte sănătoasă; tînăr: se scula dimineaţa, săruta mîna părinţilor, lua cafeaua, se ducea în prăvălie sau la slujbă, sau la cîmp, se întorcea la vremea mesei, pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineaţă. A venit vremea să se însoare — îngrijau pă-

rinţii ; ce grijă avea el ? Însurat la vreme, gospodar. Viaţa lui curgea tot aşa de liniştită ; nevasta cunoştea gospodăria şi îndatoririle ei, bărbatul pe ale lui, botezau copii, mergeau frumos duminica la biserică. Interese mai largi intelectuale lipseau, politica în înţelesul de azi, asemenea. Zilele treceau asemănătoare unele cu altele ; azi ca mîine, ieri ca azi.

Cam aceasta era viaţa unui om mai avut din vremea aceea ; şi numai oamenii mai avuţi puteau să dea şi oameni ceva mai culţi.

Aceste condiţiuni de trai, atît de nepriincioase pentru viaţa intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atît de nepotrivite pentru adîncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor, această viaţă e însă foarte favorabilă echilibrului corporal şi sufletesc şi mai ales favorabilă sănătăţii corporale şi nervoase, vieţii animalice a omului.

Şi acum închipuiţi-vă, sau mai bine observaţi viaţa unui tînăr mai cult, mai ales viaţa de azi a proletarului muncii intelectuale — căci mai cu seamă din clasa aceasta de oameni se recrutează şi scriitorii şi cetitorii în zilele noastre. Copil : e plin de griji, învaţă mult, în şcoală petrece o parte însemnată a vieţii : cinsprezece-optsprezece ani. Încă de pe băncile şcoalei i se dezvoltă toate sentimentele de invidie, emulare, şiretenie, atît de necesare azi în lupta pentru existenţă. Tînăr : trebuie să dea vîrtos din coate, trebuie să-şi încordeze toate puterile fizice ca să poată străbate în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viaţa şi fiecare zi din viaţă e otrăvită de nesiguranţa zilei de mîine.

Ziua, muncă şi muncă nervoasă ; noaptea, teatru enervant, pe urmă cafenele, petreceri, de multe ori desfrîuri. Şi luxul strălucitor, aprinzător de dorinţi, de invidie amară, şi sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură, şi zgomotul oraşului, gazetele zilnice, aducătoare de ştiri din cîteşipatru colţuri ale lumii, şi politica, arta, toate excită gîndirea, exaltează simţimintele, zguduie nervii. Dar viaţa erotică socială, poate mai importantă decît toate.

Copil : e deja iniţiat în toate misterele amorului, în toate tainele conrupţiei ; simţimintele sexuale, exaltate peste măsură,

se amorezează de zece ori pînă la însurătoare şi se însoară istovit de bărbăţie. [1]

Această viaţă e imens deosebită de cea din epoca trecută : e atît de prielnică lărgirei orizontului intelectual, încît aproape ameninţă hotarele inteligenţei ; e atît de potrivită pentru adîncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor pînă la exaltarea lor patologică, dar totodată şi atît de defavorabilă sănătăţii şi echilibrului corporal şi sufletesc ! Ea produce neurastenia, nevroza, într-un cuvînt acea stare patologică sufletească pe care oamenii cari o simt, dar nu ştiu s-o explice, o numesc : boala veacului.

Această stare sufletească nouă, aceste gînduri zbuciumate, chinuitoare trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.

Care era forma şi genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou *état d'âme* sau, în traducere incompletă, această nouă stare sufletească ?

Un om care ştie să analizeze producţiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naştere, ar putea cu uşurinţă să prezică genul şi forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simţi, de a gîndi.

Gîndurile zbuciumate cari apasă cugetarea, simţimintele adînci, chinuitoare, cari ameninţă să rupă inima, pot fi exprimate numai direct, ca *proprii* cugetări şi simţiri, dar nu indirect, ca simţirile şi cugetările altora.

Un scriitor zbuciumat de gînduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei şi simţiri ca să le aştearnă altmintrelea decît ca exprimare a eului său.

Genul literar, însă, care exprimă mai bine sentimentele şi suferinţele individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist şi individualist.

Acest gen literar, atît de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atît de egoistă şi de individualistă, al cărei principiu esenţial e atît de bine exprimat de economiştii burghezi în celebra formulă : „Fiecare pentru dînsul şi Dumnezeu pentru toţi".

[1] Toate chestiile atinse aici sunt dezvoltate pe larg în articolele mele *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă* şi mai ales în articolul *Artiştii proletari intelectuali* (n.a.) [articol retipărit în volum cu titlul *Artiştii proletari culţi*].

E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa occidentală, lirica a luat o dezvoltare atît de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu cari n-ar fi trebuit să aibă decît foarte puţin comun şi a căzut în exagerări ridicole la decadenţi. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gîndi şi a simţi al unor anumite pături sociale la noi în ţară. La noi chiar mai exclusiv decît în occidentul Europei, şi aceasta pentru două cauze. Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simţiminte chinuitoare ne-a venit mai pe neaşteptate, mai brusc, şi a trebuit deci să zguduie şi mai mult sufletul nepregătit ; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiţi pentru un gen superior — romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimînd propriile sale gînduri şi simţiminte zbuciumate, să exprime totodată starea de suflet *(l'état d'âme)* a epocei sale ; şi am avut norocul ca ăst poet să fie nu numai liric, dar să fie şi un mare poet, să fie Mihail Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare talent ? Din nenorocire, aceste epitete sunt aşa de relative ! Atîta e sigur, că în exprimarea sentimentelor erotice ajunge pînă la Musset, în exprimarea gîndurilor înalte pînă la Lenau — şi aceasta nu e puţin.

Sunt şi alte merite cari îl pun pe Eminescu între cei aleşi, între marii artişti.

Eminescu, ca toţi marii poeţi lirici cari au făcut epocă într-o literatură, şi-a făurit singur instrumentul pentru creaţiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru exprimarea unor idei şi sentimente adînci, de cari nici nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toţi marii artişti, Eminescu a fost profet prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, sentimente, stări sufleteşti cari tocmai în urmă trebuiau să se dezvolte mai cu putere.

Aici e explicarea faptului pe care-l aduce d. Panu şi căruia îi dă o explicaţie greşită, anume că Eminescu n-a fost băgat în seamă la început şi a devenit celebru după ce a înnebunit.

Cînd Eminescu a început să scrie, toate relaţiile sociale schiţate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul şi deci nici

stările sufletești cărora ele dau naștere. Dar cu marea sa inimă și cu ochiul său profetic, el a văzut și a simțit viața care se închega împrejurul său și care trebuia să ia o dezvoltare mai mare mai tîrziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înțeles de la început. Aceasta se întîmplă de altmintrelea mai cu toți marii poeți și mai totdeauna din aceeași cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rîndul marilor artiști și care îi dă dreptul la o glorie pe care trebuie s-o împartă cu puțini artiști, chiar în literaturile mai vechi, e tocmai faptul de care acuză d. Panu curentul eminescian : lipsa de continuitate cu literatura trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe.

În adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al epocei noastre, ea a existat în toate epocile literare însemnate ; în vremea noastră ea a luat o dezvoltare mai mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea adîncilor și zbuciumatelor sentimente.

Țările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut și o poezie lirică trecută bogată și chiar epoci istorice întrucîtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile înfloririi liricei : astfel pomenim în treacăt epoca lirică a lui Petrarca. În alte țări deci, un mare poet are predecesori și în trecut și uneori chiar în epoca lui ; și dacă orice mare artist reformator în arta sa făurește el singur instrumentul creării, formează limba și modul exprimărei pentru creațiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui Eminescu decît celor cu o literatură mai veche. *Eminescu n-a avut aproape predecesori.* Lirica, și mai ales lirica erotică, în literatura noastră trecută e nulă ; e aproape nulă și la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri ea e gingașă, frumoasă, dar superficială ; și zbuciumata lirică a lui Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă și veselă a lui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Și iată de ce el are atîta influență puternică, iată de ce a creeat o școală, un curent dominator în literatura noastră, căruia i-a dat numele, și iată de ce epoca noastră literară va fi numită epoca lui Eminescu.

Să vedem acum școala lui : ce sunt eminescianii, ce e curentul eminescian ?

Înainte de a vedea ce e școala lui Eminescu, am face următoarea întrebare : oare fără Eminescu, dacă s-ar fi întîm-

plat nenorocirea ca el să moară în copilărie, curentul liric de azi ar fi fost ei cu totul altul, ori poate nici n-ar fi existat?

Neîndoielnic că ar fi existat. Ca formă ar fi fost întrucîtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleaşi caractere esenţiale. Şi acum cred că e uşor de văzut de ce.

Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări sufleteşti, caracteristice pentru epoca noastră, şi deci curentul s-ar fi produs în orice caz. Independent de influenţa lui Eminescu, au scris pe atunci în aceeaşi direcţie lirică: Zamfirescu, Ronetti-Roman, Nicoleanu — la acesta din urmă sunt versuri frumoase, admirabile, cari prin frumuseţă şi energie se apropie de ale lui Eminescu. Numai că nimeni dintre ei n-a avut atîta talent ca să exprime aceleaşi idei şi sentimente cu aceeaşi profunzime, cu aceeaşi strălucire.

Poetul eminescian nu exprimă anume simţiminte şi gîndiri pentru că-i place Eminescu, ci îi place aşa de mult şi îi produce aşa de mare impresie Eminescu, pentru că exprimă anume gîndiri şi simţiminte cari îl zbuciumă şi pe el, pe tînărul poet. Un scriitor de talent, eminescian, exprimă propriile sale gîndiri şi simţiminte, nu gîndirile şi simţimintele lui Eminescu — cu cîtă putere şi originalitate, asta, natural, depinde de mărimea talentului. Numai cei lipsiţi cu desăvîrşire de talent nu vor reuşi să exprime propriile lor simţiri şi gîndiri şi de aceea vor transcrie pe Eminescu; dar operele acestor lipsiţi de talent, ca şi ale acelora cari scîncesc şi plîng, fiindcă aşa e moda, aparţin coşului redacţiilor şi aceştia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar inspira, tot nuli vor rămînea.

Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un Vlahuţă, O. Carp, Duiliu Zamfirescu şi la Beldiceanu, I. Păun, Traian Demetrescu, Popovici-Bănăţeanu, Gheorghe din Moldova, A. C. Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steuermann, Iosif, G. Ranetti, Cişman, Pavelescu şi cîţiva alţii.

Ceea ce face să fim aşa de nedrepţi şi să negăm originalitatea eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simţi şi a gîndi, impusă de însăşi epoca în care trăim.

Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat poezia lirică a epocei noastre şi că modul de a simţi şi a gîndi al vremei noastre nu poate găsi şi un mod deosebit de exprimare; dar pentru aceasta se vede că nu s-a

născut încă al doilea Eminescu. De altmintrelea cine ar putea să nege personalitatea artistică şi originalitatea lui Vlahuţă sau O. Carp ? Ca să arăt cît de mult stăpîneşte un anumit mod de a gîndi şi a simţi întreaga poezie lirică a epocei noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice :

A. Macedonski, rivalul atît de învins al lui Eminescu, după cum se ştie, toată viaţa s-a luptat împotriva acestuia. În opera poetică a lui Macedonski, atît de inegală, sunt şi versuri frumoase, generoase, energice — şi aceste versuri sunt cam eminesciane. Dar Macedonski va protesta şi va arăta că tot ce a scris e în afară de influenţa lui Eminescu. Cred — şi aceasta face cinste originalităţii d-sale, dar dovedeşte şi mai bine ceea ce susţinem.

Dar Macedonski a vrut să fie original cu orice preţ, să nu se asemene de loc cu curentul dominant şi astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-harmonistă. Dar decadentismul modern nu e altceva decît degenerarea liricei moderne însăşi, e un termen la care trebuie să ajungă lirica în evoluţia ei, e bătrîneţea, degenerarea, decăderea liricei, e un termen deci la care trebuia să ajungă şi lirica eminesciană. Astfel se poate zice, cu drept cuvînt, că Macedonski, în lupta sa cu orice preţ pentru a fi original, pentru a nu fi al epocei sale, pentru a nu fi eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian decadent.

Iată altă pildă : d. A. Bacalbaşa dirija acum un an, cu talent şi cu mult brio, o foaie literară : *Adevărul literar*.

În această foaie, spiritualul scriitor îşi bătea joc cu multă vervă de văicărelile, de „pleurnişeria“ poeţilor eminesciani.

Dar A. Bacalbaşa scrie uneori versuri — şi versuri frumoase ; şi în aceeaşi vreme chiar cu sarcasmele împotriva plînsetelor poeţilor, Bacalbaşa a scris o serie de strofe în proză, cari denotă un temperament de poet. În aceste strofe însă se exprimau nişte sentimente atît de triste, întunecate, accente atît de plîngătoare, încît întreceau pe ale multor eminesciani. Aici vedem deci cum chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent literar şi le arată ca atare dintr-un punct de vedere social mai înalt, cînd va voi şi va putea să-şi exprime sincer într-o formă artistică propriile sale sentimente, va dovedi adesea că sentimentele lui adînci sunt cele dominante ale epocei.

Eminescianismul, curentul eminescian e deci un curent liric produs de o anumită epocă specială, de un anumit mod de a gîndi și a simți al acestei epoci, și care, la rîndul său, exprimă acest mod de a gîndi și a simți. Și tocmai aceasta îl face dominant.

Iar pentru d. Panu, curentul și dominarea lui se datorește invidiei și lăcomiei de glorie a cîtorva poeți și complicității unui critic.

Și acuma putem trece la însuși remediul propus de d. Panu împotriva sărăciei noastre literare.

IV

REMEDIUL D-LUI PANU

După toate dezvoltările făcute, să trecem la însuși fondul articolelor d-lui Panu: pricina slăbiciunei literaturei noastre de azi și remediul acestei slăbiciuni.

O întrebare va fi sugerată desigur în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine: dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeții noștri nu se inspiră din poeții renașterei noastre literare și nu îi imitează?

Cum?

Un tînăr poet, exprimîndu-și simțimintele și ideile proprii cari îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare a acestor simțiminte și idei, avînd ca model un maestru, care a exprimat un mod analog de a gîndi și a simți, va produce totuși o operă slabă; cum s-ar putea ca același tînăr, exprimînd simțiminte străine lui, dintr-o epocă moartă, și imitînd poeți slabi, să producă o operă de valoare? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.

Să imiteze? Să se inspire? Să aibă ca model?

Dar ce anume să aibă de model un tînăr poet liric de azi?

Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibru următor:

Zori de ziuă se revarsă
Și ochii încă n-am închis;
Cum să-i închid cînd ei varsă
Piraie de foc aprins?

Ah, moarte! numai la tine
Scăparea mea poate fi:
Dar la necaz moartea vine?
Şi omul poate muri?

Sau la Anton Pann:

Eu eram pe cotitură,
Stînd pe sub umbritură,
Cînd cu mîndră păşitură
Ea venea cîntînd din gură.

Of! jurat să fie ceasul
Cînd plecai şi făcui pasul;
Să fi căzut să-mi rup nasul
Decît să-i aud ei glasul.

Că de nu-i vedeam frumseţea
Şi din ochii ei blîndeţea,
Nu m-ar fi coprins iubeţea,
Să-mi răpuie tinereţea.

ş.a.m.d.

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deşi de calibrul lor sunt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea:

Cu Niniţa-n gondoletă
Cînd mă plimb încetişor,
Trecătorul din piaţetă
Ne priveşte-oftînd cu dor.

Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amîndoi,
Ş-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi.

Poezia e gingaşă, frumoasă, elegantă, veselă.

Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbeşte foarte puţin amorezatului de azi? Iubirea e azi un simţimînt mai puţin vesel, mai adînc, mai zbuciumat; şi aceasta într-un grad mai intens încă la temperament de poet.

Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment, azi sunt necesare versurile fascinante, chemătoare, ipnotice ale lui Eminescu :

Cobori încet, aproape, mai aproape...

Sau versurile molatice, voluptoase ale lui Vlahuţă, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

În *Epoca literară* e retipărită o poezie a lui Văcărescu, *Imaginaţia.* Poezia e frumoasă. Imaginaţia şi muzele apar poetului în chipul unor zîne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învîrtindu-se în jurul poetului şi-i dau tot *ce le cere.* Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e şi muza poeţilor noştri de azi ? Închipuiţi-vă, mă rog, pe Vlahuţă, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind şi învîrtindu-se cu muzele lor, dansînd cu ele vreun *pas de quatre*[1]... Vajnică poezie ar fi aceea ! Şi mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă şi, cînd rîde, rîde printre lacrimi ; mai adesea îl face pe poet să plîngă ; sau despletită, cu braţele goale în jurul gîtului lui, plînge împreună cu el, amîndoi copii trişti ai unei vremi nenorocite ! Muza de azi e aceea din *Nopţile* lui Alfred de Musset.

Se înţelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie ; or fi pricepînd şi poeţii că veselia e preferabilă tristeţei ; decît, poezia lirică e izvorîtă din adîncurile sentimentelor, iar nu din socotinţă rece.

Dar sunt măcar multe poezii ca *Imaginaţia* lui Văcărescu? Să ia ca model ? Să imiteze ? Dar ce să imiteze ?

Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm ; de aceea să luăm ca pilde modelele pe cari ni le aduce *Epoca literară* pentru ilustrarea teoriei d-lui Panu ; aceste modele au fost strînse şi alese de un om de mare talent şi de mult gust literar — Caragiale.

Mă uit la aceste modele şi mă mir : ce ar putea anume poeţii noştri să imiteze şi de unde ar putea să se inspire ?

Fabulele lui Alexandrescu sunt frumoase, dar fabula e un gen inferior şi un gen literar mort — şi nu noi vom reînvia morţii. Încolo, ce să imiteze ? Povestirile lui Pann, Bălăcescu, *Oiţile lui Tirs* a lui Văcărescu ?

[1] Una din figurile dansului numit cadril (fr.).

Închipuiți-vă numai pe Vlahuță, pe Carp inspirîndu-se din *Oițile lui Tirs*, pe regretații Beldiceanu, Traian Demetrescu avînd ca modele quasi-poeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu, Stavri, A. C. Cuza imitînd și avînd ca model interminabilele povestiri ale lui A. Pann, cum Hogea a învățat să vorbească un măgăruș sau cum a făcut o sobă pe roți ; iar toți avînd ca model și următoarea poezie a lui Pann, tipărită în *Epoca literară :*

Vinul e veselitor
Mîhniților tutulor ;
Vinul e doftorul bun
Al boalelor de comun,
Balsamul celor răniți,
Odihnul celor truditi.

Nostimă poezie am fi avut grație tuturor acestor modele !

Poezia noastră o fi acum slabă ; atunci ar fi ridicolă, barocă ! Pornind pe această cale a inspirării și a imitării, poezia noastră de azi s-ar preface într-o adevărată caricatură.

Dar literatura trecută, mai ales pînă la Alecsandri și Alexandrescu, nu poate să aibă nici măcar o influență *indirectă.*

Și aici e locul să arătăm în cîteva cuvinte deosebirea între influența *directă* a unei opere de artă care servă de model, care poate întrucîtva să determine o creare artistică, și între influența *indirectă.*

Influență directă exercită un mare poet asupra altora cînd e înrudit cu ei sufletește ; această influență se va arăta atunci în lirică, în modul de a exprima ideile, sentimentele, și va determina școli deosebite : școala lui Lamartine, a lui Musset, Byron, Eminescu. În dramă, această influență directă se va arăta în modul de a trata caracterele, coliziunea de caractere și pasiune, și va determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille, Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a lui Ibsen. Numai aici, în această influență *directă*, poate fi vorba de inspirare, de imitare artistică. Această înrîurire directă se manifestează în însăși opera de artă.

Dar mai e și o altă influență, *indirectă.* Fiecare poet este și cetitor ca oricare altul și deci un admirator al marilor

opere de artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere de artă trebuie să producă asupra lui o impresie puternică, neștearsă, care perfecționînd însuși sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie să influențeze și asupra creațiunii, asupra operei sale. Această influență e inconștientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru cetitorii lui ; dar, totuși, ea este. Hrana artistică primită e prefăcută în organismul sufletesc al artistului și se manifestă într-o creațiune artistică neasemănătoare cu ea însăși, după cum hrana materială în organismul material se preface în sînge, nervi, energie vitală.

Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită din cărți, din cetirea operelor literare mari, e mult mai puțin însemnată decît cea primită direct din viața înconjurătoare ; dar totuși are și însemnătatea sa.

Goethe n-are influență directă asupra nuveliștilor germani de azi ; influența lui Maupassant e mult mai însemnată ; dar influență mare indirectă trebuie să aibă, pentru că în Germania cine n-a cetit și n-a admirat nepieritoarele frumuseți din marea operă a lui Goethe ?

Din nenorocire, chiar influența *indirectă* a renașterii noastre literare nu poate fi decît mică.

Dacă și un talent mai mic poate exercita influență *directă* numai prin faptul înrudirii sufletești, prin faptul că exprimă același mod de a gîndi și a simți ; pentru a putea avea influență *indirectă*, în sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie opere nepieritoare, nepieritoare frumuseți.

Unde avem noi așa opere pînă la Alecsandri și Alexandrescu ? Și chiar opera acestora este ea oare așa de mare ? Pe cît este, își și exercită influența sa. După cum am zis, în tot ce se scrie, se simte influența lui Alecsandri, care e doară întrucîtva creatorul limbei literare moderne.

De altmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar, care a avut și are o influență indirectă și chiar o influență directă asupra literaților și poeților noștri. Acest mare poet e unicul poate care a exprimat în adevăr modul de a gîndi și a simți al poporului românesc ; care n-a imitat — cîteodată copiat chiar — pe poeții străini fără nici o relație cu viața înconjurătoare, cum au făcut atît de adesea poeții renașterii noastre literare. Acest mare poet e însuși

poporul românesc în admirabilele lui poezii populare. D. Panu nici nu pomenește despre dînsul. Știe d-lui că pentru acest poet generația de azi are nu numai respect artistic, dar chiar un cult, cîteodată un cult exagerat ? Și aici vedem clar cum un poet, care poate și trebuie să se impuie unei generații de poeți, se impune fără de ajutorul îndemnurilor patriotice și al protecției criticilor.

Dacă e ceva și mai straniu decît învinuirea poeților că n-au imitat pe poeții renașterii noastre literare și nu s-au inspirat dintr-înșii e învinuirea făcută criticei, care, după d. Panu, *e marele vinovat* în această nesocotire a poeziei trecute, că ea trebuie să explice poeților noștri de azi poezia trecută și să-i facă s-o admire ; și n-a făcut-o. Dar mai întîi, ca să sugereze pentru Conachi, Văcărescu, Cichindeal etc. atîta admirație profundă, încît aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăși trebuie să aibă acest entuziasm și admirație ; altfel ar minți. Și dacă nu le are, cum poți să-i găsești vină ? Doar Conachi, Momuleanu, Budai-Deleanu, Cichindeal n-or fi în afară de discuție, ca Shakespeare, Dante și Goethe !

Dar să presupunem că un critic a înțeles frumosul din literatura veche și l-a explicat altora. Sunt oare suficiente toate demonstrările critice, pentru a excita o admirație atît de profundă, încît să influențeze crearea artistică ? Nicidecum. Această admirație profundă a artistului e și dînsa tot atît de spontanee, mai ales în poezia lirică, ca și creațiunea însăși. Și dacă tinerii noștri poeți, cetind pe poeții trecutului (și doar și în școală sunt obligați să învețe bucăți alese din ei), nu se pătrund de această admirație, prin ce minune ar putea să le-o insufle critica ?

Dar cum rămîne cu *continuitatea* ? „În domeniul literaturii — zice d. Panu — trebuie să fie o *continuitate fatală*, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual..." Dacă ar fi trebuit să fie o *continuitate fatală*, ar fi fost și la noi ; și d. Panu se plînge de contrariul ?

În *dezvoltarea noastră socială* am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atîta pregătire ca în alte țări ; nouă ne lipsește *continuitatea* în toate domeniile vieții. Avem noi oare această continuitate pe terenul material, unde de la un plug de lemn am sărit la mașini agricole, de la căruță proastă la drum de fier ; o avem noi oare pe te-

renul intelectual, unde de la învăţătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări ştiinţifice ale spiritului omenesc; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor? Şi cînd toată viaţa noastră socială vădeşte această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieţii, să n-o aibă?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poeţii tineri pentru predecesorii lor!

Să ne înţelegem mai întîi despre ce fel de respect e vorba aici sau mai bine despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca aceasta să se manifesteze prin inspirare şi imitare artistică, atunci foarte bine fac poeţii noştri că n-au acest fel de respect pentru poeţii din trecut.

Dar de cînd oare respectul şi admiraţia pentru predecesori trebuie să se manifesteze prin imitare?

Oamenii primitivi, care cei dintîi au găsit modul de a produce o scînteie de foc prin frecarea a două bucăţi de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de cînd trăieşte omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Şi geniul grec a simţit aceasta şi i-a îndumnezeit pe aceşti inventatori primitivi, personificîndu-i în zeul Prometheus, cea mai mare creaţie a spiritului poetic religios. Dar această veneraţie care merge pînă la îndumnezeire n-a făcut, sper, pe nimeni să imiteze pe oamenii primitivi şi, din prea mare respect pentru *continuitate*, nimeni nu va freca două lemne, pînă i-or ieşi ochii din cap, pentru a aprinde o ţigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică de loc a-i imita, ci a le recunoaşte meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă şi acest respect ar lipsi la unii din literaţii noştri, ar fi foarte regretabil: aceşti literaţi n-ar fi nici culţi, nici inteligenţi.

În evoluţia unei literaturi se poate ca o operă de mai puţină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influenţă asupra dezvoltării literare decît o operă mai însemnată. A cunoaşte importanţa relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunţit istoria literaturii ţării sale, după cum trebuie să cunoască şi istoria po-

litico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoştinţi, vina nu e a acelora pe cari d. Panu îi învinuieşte.

La noi nu există încă o istorie mai amănunţită a literaturii, nu există încă o ediţie critică a scriitorilor mai vechi; căci chiar cei neînsemnaţi din punctul de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare de acest fel, căci ceea ce e important în această privinţă se cunoaşte deja, dar va avea însemnătatea istorico-literară şi lingvistică.

Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocaţie artistică, ci de munca stăruitoare şi continuă a cîtorva muncitori conştiincioşi: trebuie mijloace, şi mijloace multe, şi cine altul e *obligat* să facă această operă decît Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are şi care dispune de mijloace imense?

Pe de altă parte şi şcoala ar trebui să dea în programele ei mai mare loc studiului literaturii trecute.

V

CE-I DE FACUT?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară de azi?

Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaştem pricinile boalei, şi aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite de critica noastră, aşa săracă cum este, şi au fost lămurite, pare-mi-se, cît se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii sau de mari talente.

Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci: geniile sunt totdeauna rari, sunt fericite accidente, şi doar nu prin faptul că ne vom întoarce la tradiţia largă şi variată a literaturii trecute vor începe femeile române să nască genii!

E vorba aşadar numai de talentele pe cari le avem şi numai despre ele vorbeşte d. Panu.

Şi e de netăgăduit că avem talente.

Avem talente însemnate, ca al lui Coşbuc, Caragiale, Vlahuţă, avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu

Zamfirescu ; toţi pe cari i-am pomenit sunt oameni de mai mult sau mai puţin talent. O nuvelă a lui Bujor, *Mi-a cîntat cucu în faţă,* ar fi fost remarcată şi într-o literatură mai bogată ca a noastră ; tînărul care scrie sub pseudonimile Tomşa sau A. Toma are talent şi mult talent ; H. Lecca e un om de talent ; A. Bacalbaşa are fără îndoială talent literar ; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morţun, Sofia Nădejde şi alţii ; nu mai vorbesc de cei mai bătrîni, cum e d. Hajdău, un om de talent mare, superior.

Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta pînă la marginile indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce potenţial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai însemnată — în orice caz mai bogată decît cea de azi.

Cari sunt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară ?

Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din munca de literat : deci literatura nu poate să ajungă o profesie, şi de aici — diletantism. Pe de altă parte, ocupaţiile grele, distrugătoare, prozaice omoară avîntul artistic.

Altă pricină şi mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru literatură ; în ţara noastră n-avem cetitori. Atenţia publicului cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe toţi. Cel mai neînsemnat fapt politic pasionează opinia publică mai mult decît zece poezii frumoase. Lupta pentru existenţă şi lupta pentru a parveni absoarbe toate puterile păturii aşa-zise culte.

Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea talentelor, poate face posibilă o eflorescenţă artistică.

Altă pricină însemnată e concurenţa literaturii franceze şi în general a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră tot aşa de fatală ca şi concurenţa industriei străine pentru industria noastră. Publicul cult citeşte la noi franţuzeşte, cîteodată chiar mai bine decît româneşte ; deci, întrucît are nevoie de hrană estetică, el poate să şi-o îndestuleze dintr-un izvor atît de bogat cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma producţiunile naţionale vor fi mai puţin eficace în ceea ce priveşte literatura decît în ceea ce priveşte industria ; pentru

că atîrnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din producția națională, dar nu atîrnă de voia mea să gust o nuvelă slabă fiindcă e scrisă de un român.

Cetirea literaturilor străine face ca publicul nostru cetitor să devie foarte exigent față cu literatura română plăpîndă, să-i aplice norme de comparație și să-i puie cereri pe cari, natural, ea nu le poate satisface.

De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vreți, dar foarte explicabilă, a tinerei noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent și mai bătrîni, cari, în virtutea iluziilor firești ce și le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine, cînd e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparație, operile similare străine și i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil.

În astfel de condițiuni materiale și morale trăiește și se dezvoltă literatura noastră.

Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară și să-i căutăm pricinile D-zeu știe unde, cînd ele sunt așa de aproape ? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găsește într-o stare și mai rea.

Natural că aceleași sunt pricinile stării triste în care se găsește și critica noastră. Pentru prosperarea criticei se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm ; pentru prosperarea criticei e nevoie și de existența unor însemnate producțiuni artistice. O critică în sensul modern al cuvîntului poate să fie făcută numai scriitorilor cari în opera lor și-au manifestat întreaga personalitate artistică. Avem noi multe opere de aceste ?

În așa condițiuni poate să se dezvolte, de bine, de rău, critica-recenzie, dar nu cea modernă.

În trecutul nostru literar avem două epoce interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri-Alexandrescu și alții, a celor de la 1848 ; critica acestei opere ar putea reînvia o întreagă epocă istorică. A doua operă și mai interesantă e poezia poporului nostru ; critica ar putea reînvia aci psichologia poporului românesc, cu toată viața lui tristă, nemîngîiată. Dar pentru aceste opere trebuie ani și ani de muncă, de muncă liniștită. Și cine ar putea s-o facă

la noi, chiar dintre acei cari au aptitudinea necesară ? Cei bogaţi n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mînca.

În afară de aceste două opere, literatura epocilor precedente, după credinţa mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvîntului. Întîi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată ; şi al doilea, pentru că şi ceea ce are valoare artistică e, în mare parte, imitaţie din literaturile străine, fără nici o relaţie cu viaţa românească de atunci.

Gîndească-se numai cititorii noştri ce relaţie există între muzele şi idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia şi a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, şi între viaţa noastră patriarhală de atunci ? Ce relaţie aveau toate aceste : *Către Leandru ce nu vine* sau *Eloiza către Abelard* ale lui Conachi cu viaţa ce-l înconjura ? De altminteri, aceasta e credinţa mea. Crearea critică e şi ea liberă ; şi dacă se va pătrunde cineva de opera poeţilor mai vechi pentru o lucrare critică, cu atît mai bine pentru el !



Dar soluţia ! Unde e soluţia ? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei ?

Oh, ştiu ; pe cititori îi interesează mai ales soluţiile, şi aceasta cu drept cuvînt ; din nenorocire însă, în sensul în care le caută cititorii, ele nu există.

O, dacă iscoditorii de soluţii ar putea să găsească remedii pentru o stare intelectuală care e legată de întreaga stare socială a unei ţări ! Astfel de soluţie numai vremea o poate aduce. În privinţa materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să intervie şi să dea subsidii, să instituie pensii pentru poeţi.

O propunere mai detestabilă, mai degrădătoare, nici nu se poate închipui.

Dar dacă nu se poate da o soluţie, un sfat bun se poate da literaţilor, poeţilor noştri.

Opera artistică şi mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăşi a personalităţii sale, artistul să caute să-şi perfecţioneze această personalitate printr-o cultură mai vastă, prin sentimente şi idealuri mai înalte.

Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sînge rău *confraţilor* mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poeţii noştri să puie socialismul în versuri.

Oamenii aceştia nu pricep cel puţin atîta : că lirica despre care era vorba acolo e o exprimare a sentimentelor, ideilor şi idealurilor poetului însuşi, şi deci a se pătrunde de sentimente şi idealuri mai înalte înseamnează o lirică mai înaltă. În altă ţară mai cultă, sfatul ar părea că se înţelege de la sine, poate părea chiar banal — la noi a ridicat proteste şi discuţii.

Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă cultură artistică literaţii noştri ! Cunoştinţa aprofundată a tuturor maeştrilor literaturilor mari, Homer, Dante, Goethe ş.a.m.d. lărgeşte orizontul artistic, înalţă sufletul, perfecţionează însuşi instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita asupra creării artistice ceea ce am numit *influenţă indirectă.* Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe departe atîta influenţă indirectă ; totuşi o poate exercita întrucîtva şi mai ales poate înrîuri în bine limba literară ; de aceea această citire e negreşit folositoare.

Al doilea sfat important e să studieze toate literaturile străine contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate. Aici poate fi vorba de model, de inspirare, de imitare artistică. Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot inspira literaţii noştri.

Şi făcînd aşa, vor fi logici, vor rămînea în armonie cu toate celelalte ramuri ale vieţii noastre.

Noi ne inspirăm de la Europa occidentală în politică, în economie, în ştiinţă, în moravuri ; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo şi în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări.

Ştiu că nu se potriveşte tocmai bine una cu alta, că adevărurile ştiinţelor sunt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe cînd o operă artistică se deosebeşte de la om la om, de la un popor la altul. O ştiinţă naţională nu poate exista, o artă naţională, da. Aşa e.

Decît, viaţa modernă, drumurile-de-fier, telegraful, relaţiile continue între feluritele naţiuni, gazetele, revistele, cari pun în legătură pe oamenii culţi ai întregei lumi civilizate, şi în general condiţiunile asemănătoare de viaţă economico-

socială, morală, toate acestea creează la clasele culte ale tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gîndi, de a simți, ceea ce într-un cuvînt francezii numesc *„l'état d'âme“* al omului modern.

Această viață socială de azi și acest *„état d'âme“* modern tind mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internațională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte țări decît în țara lui ; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei națiuni, curînd după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcînd școală ; ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decît Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann ; ele fac ca literaturile tuturor țărilor civilizate să fie acum așa de influențate una de alta și ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internațional.

Influența reciprocă a scriitorilor și a literaturilor străine e enormă și uneori se manifestează aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influență asupra scriitorilor tineri ruși. Dostoievski povestește cu ce impaciență nebună așteptau ei apariția unui nou roman al lui George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvîntului, și acest roman rus influențează la rîndul său așa de mult romanul naturalist francez, încît marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, cari s-au dezvoltat sub influența literaturii clasice germane, au acum o influență considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mai vorbim de alții ! *Oare nu e aceasta tocmai adevărata noastră tradiție literară ?*

Scriitorii renașterii literare n-au imitat ei cît au putut pe străini, traducîndu-i chiar uneori fără a arăta izvorul ?

Cei mai mari poeți ai noștri : Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini pînă a fi acuzați de plagiat și nu sunt ei oare cu toate acestea adevărați poeți români ?

Marea deosebire între modul actual de inspirare şi de imitare artistică din literaturile străine şi cel de pe vremea renaşterii noastre literare e următoarea :

Atunci, pe vremea renaşterii noastre literare, viaţa socială a ţării noastre nu semăna de loc cu viaţa popoarelor civilizate şi, deci, inspirîndu-se şi imitînd o literatură produsă de o viaţă socială atît de diferită, literaţii de atunci au creat o operă fără nici o relaţie cu viaţa ţării lor [1].

Pe cînd acuma, viaţa noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuşi semănînd cu a acestora, modul de a gîndi şi a simţi semănînd de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedecă de loc ca opera creată să fie şi naţională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat aşa de mult din lirica germană.

În nuvela lui Caragiale *Leiba Zibal* [2] şi în drama *Năpasta* influenţa lui Dostoievski e destul de vădită, ceea ce nu împiedecă de loc ca nuvela şi drama să fie şi frumoase, şi opere româneşti.



Am vorbit pînă acum aproape exclusiv de poezia lirică, aşa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente şi cele mai zbuciumate gîndiri ale *omului modern*, nu poate prin însuşi caracterul ei să exprime şi lupta grea pentru viaţă şi coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea de caractere.

Pentru exprimarea acestei vieţi atît de bogate a omului modern, s-a creat şi a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior : romanul.

Romanul bate la uşa literaturii române, şi pentru roman n-avem măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.

În literatura internaţională modernă, în acest imens laboratoriu unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp şi suflet în creaţii artistice, acolo trebuie să caute literaţii

[1] O excepţie trebuie de făcut pentru un poet cum e Pann, un adevărat scriitor naţional ; dar scrierile lui Pann sunt de un gen literar inferior (n.a.).

[2] Recte : O *făclie de Paşte.*

noştri — poeţi, prozatori, critici — modele de imitat (pe cît poate fi vorba de imitare în artă), acolo trebuie să caute inspiraţie, acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e şi remediul împotriva „uniformităţii ideaţiunii", lipsei de variaţie în exprimarea sentimentelor ş.a.m.d.

Se înţelege, e un remediu pe cît poate fi vorba acuma de remediu pentru literatura noastră, care trăieşte în condiţiuni atît de ucigătoare.

•

Am sfîrşit cu discutarea acelor părţi din articolele d-lui Panu cari au interes general, un interes literar.

Sunt atinse şi alte chestii acolo, cari, după părerea mea, n-au vreo însemnătate. Aşa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura noastră *coteriile* literare şi spiritul de exclusivism care se dezvoltă în ele. E adevărat ; decît, înseşi coteriile literare, şi mai ales răul pe care-l aduc literaturii la noi, sunt mai curînd rezultatul lîncezelei literare decît pricina ei. Coterii literare sunt şi în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc şi un bine — excită emulaţia.

De altmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gaşcă a ajuns la noi aşa de departe, încît un literat român, cînd nu parvine să facă o gaşcă literară cu literaţi în viaţă, o face cu cei morţi.

POETUL ȚĂRĂNIMII

Soarta pe care a avut-o la noi creația poetică a lui Coșbuc va face desigur mirarea urmașilor noștri.

Pînă la apariția volumului *Balade și idile*, Coșbuc parcă nici n-ar fi existat, deși avea un trecut literar de zece ani și scrisese cele mai frumoase din minunatele sale poezii.

Coșbuc, cu drept cuvînt, se plînge de această ignorare, dar în cazul de față avem și noi justificarea noastră : el a scris și tipărit poeziile sale în Transilvania. Pînă la el însă și chiar după el, Transilvania nu ne-a dat mai nici un scriitor de talent : literatura originală de peste munți e aproape nulă și deci avem și noi dreptul s-o ignorăm.

Altceva e indiferența cu care a fost întîmpinat volumul lui Coșbuc, *Balade și idile*, apărut aici, în București. Această indiferență, desigur, e mult mai stranie. A trebuit să se stîrnească scandal literar cu chestia plagiatelor, ca jurnalele și publicul cetitor să se intereseze mai de aproape de poetul nostru. Dar a trecut scandalul, explicația dată de Coșbuc n-a mai lăsat nici o îndoială, și publicul s-a risipit, în parte poate chiar nemulțumit că totul s-a sfîrșit atît de satisfăcător pentru poet. E adevărat, acuma nimeni nu mai îndrăznește să nege marele talent al lui Coșbuc, dar influența lui în literatura noastră, admirația de care se bucură e departe, foarte departe de cea pe care a meritat-o după talentul său ; o dovadă e și lipsa de entuziasm, aproape răceala cu care a fost primit de publicul cetitor al doilea volum din poeziile lui, *Fire de tort.*

Am arătat cu altă ocazie pricina acestei stranii indiferențe pentru un talent atît de mare. Creațiunea lui Coșbuc exprimă gînduri, sentimente, pasiuni, exprimă o viață întreagă străină nouă, orășenilor ; Coșbuc e un poet țăran care redă viața țărănească și nici măcar viața țărănimii române de aici, ci a țărănimii de dincolo, viață care ne e și mai străină. Pînă chiar și titlul volumului trebuie să lovească neplăcut pe cetitorul nostru blazat, pesimist, rafinat.

În loc de „file rupte", „lacrimi și suspine", „foi veștede", să cetești „balade și idile" ! Și chiar în mintea cetitorilor mai inteligenți trebuia să se nască gînduri defavorabile. Adică de balade și idile ne arde nouă acuma ? Idila e o formă atît de compromisă pentru vremea noastră ! Idile : zugrăvirea amorurilor naive, neturburate, fericite ; păstori și păstorițe de carnaval, cari-și spun dragostea după un anumit calapod... Dar balada ! O formă literară care aparține de mult trecutului și prin care poporul superstițios își umple lumea de o viață mai presus de fire... Idile și balade ! Cînd viața e așa de zbuciumată, cînd inima omului modern e roasă de atîtea mii de doruri protivnice, cînd cugetul e muncit de atîtea întrebări nedezlegate... cînd e atîta mizerie și suferință, cînd societățile moderne stau înaintea rezolvirii celor mai formidabile probleme sociale cari s-au impus vreodată omenirii — să ne delectăm cu idile și balade ?

Dar nici viața străină nouă pe care o redă Coșbuc, nici forma în care e îmbrăcată nu explică încă faptul că admirabilul nostru poet e așa de puțin prețuit.

Se înțelege, viața zugrăvită de Coșbuc e străină societății noastre culte orășenești, dar e așa de adevărat și de frumos zugrăvită !

În idile nu sunt doar răsfrînte sentimente convenționale, ci adevăratele sentimente omenești ; iar în admirabilele balade răsare cîteodată însuși sufletul poporului în cele mai intime ale sale credințe, sentimente, aspirațiuni — și e poporul din care facem doar parte.

Una din pricinile, deci, că un talent atît de mare e prețuit așa de puțin e, între altele, desigur și lipsa de cultură literară în țară la noi.

*

Nu știu dacă înadins sau din întîmplare, Coșbuc a pus în capul volumului *Balade și idile* poezia *Noapte de vară.* E sigur însă că locul ales e cît se poate de nemerit ; această primă poezie slujește de introducere la volumul întreg, ba întrucîtva e caracteristică întregei creații poetice a lui Coșbuc.

În ea poetul zugrăvește frumos și sugestiv o noapte de vară în sat.

Munca e sfîrșită la cîmp și satul începe să se umple de mișcare, de viață. Carele vin scîrțîind, încărcate cu poveri, se întorc fetele de la grîu, flăcăii vin hăulind, nevestele aleargă grăbite cu cofițele pline de apă. Zgomotoși vin copiii de la gîrlă, „Satul e de vuiet plin, / Fumul alb alene iese / Din cămin". Dar puțin cîte puțin înnoptează, zgomotul se potolește, oamenii trudiți adorm și frumoasa poezie se sfîrșește cu următoarele versuri minunate :

Focul e-nvelit pe vatră,
Iar opaițele-au murit,
Și prin satul adormit
Doar vrun cîne în somn mai latră
Răgușit.

Iat-o ! plină, despre munte
Iese luna din brădet
Și se naltă încet-încet,
Gînditoare ca o frunte
De poet.

Ca un glas domol de clopot
Sună codrii mari de brad ;
Ritmic valurile cad,
Cum să zbate-n dulce ropot
Apa-n vad.

Dintr-un timp și vîntul tace ;
Satul doarme ca-n mormînt —
Totu-i plin de Duhul sfînt :
Liniște-n văzduh și pace
Pe pămînt.

Numai dorul mai colindă,
Dorul tînăr și pribag.
Tainic să-ntîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.

Cetind această frumoasă poezie, ne-am adus aminte și ni s-a impus vrînd-nevrînd comparația cu o altă poezie, care zugrăvește tot atît de frumos o seară de vară la țară : *Sara pe deal* a lui Eminescu. Dar dacă aceste două poezii au de comun subiectul ca și multe imagini, în schimb ce deosebire izbitoare în tratare, care caracterizează așa de bine personalitățile atît de deosebite ale celor doi poeți !

Poezia lui Eminescu e dureros de melancolică, a lui Coșbuc e senină și plină de viață. La Eminescu primul vers începe cu buciumul care sună a jale, la Coșbuc primul vers e :

Zările, de farmec pline...

La Eminescu oamenii vin osteniți cu coasele în spinare ; la Coșbuc flăcăii vin hăulind, fetele cîntînd, luna luminează codri sunători, și apele cad în dulce ropot. Și în potrivire cu această deosebire e și forma deosebită. La Eminescu versurile sunt tărăgănate, lungi de douăsprezece silabe, la Coșbuc de opt silabe, iar cel din urmă vers din strofe chiar de trei. Am arătat în altă parte însemnătatea adîncă a acestor deosebiri. Vom avea încă prilej, în cursul acestui articol, să revenim de mai multe ori asupra deosebirilor dintre Eminescu și Coșbuc. Asupra uneia însă trebuie să stăruim chiar acum.

La Eminescu, întreg tabloul sării de vară la sat nu e zugrăvit de hatîrul satului, nu e iubirea și simpatia pentru sat, ci un simțămînt mult mai personal a condus mîna poetului :

Ne vom răzima capetele unul de altul,
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?

Iată pentru ce i-a trebuit lui Eminescu tabloul sării pe deal — ca în acest tablou frumos și melancolic el să-și rezime capul de al iubitei sale. Și însăși simpatia și compătimirea tristă pentru sărmanul sat, pentru „streșinile vechi", e o revărsare a propriei fericiri — amorezații fericiți sunt întotdeauna înclinați spre compătimire.

Coșbuc însă nu zugrăvește viața satului dintr-un sentiment străin acestuia, ci e însăși această viață care îl atrage, care îl farmecă și de aceea el o cîntă. El n-a venit doar la sat pentru o întîlnire amoroasă. Satul zugrăvit de Coșbuc e satul lui. Acolo s-a născut el; codrii, dealurile, văile, apele murmurînde îi sunt tot atîtea rude; e viața atît de aproape și atît de scumpă lui și de aceea o va reda așa de sincer și natural — și mai ales va zugrăvi „dorul tînăr și pribag" ce

Tainic să-ntîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprindă,
Drag cu drag.

Gama toată a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu, pînă la disperarea ibovnicei înșelate, de la glumele nevinovate ale copiilor, cari nu știu încă bine ce-i dragostea, pînă la pasiunea adîncă — toate sunt zugrăvite de Coșbuc. Și această bogată gamă a iubirii e redată cu atîta sonoritate, claritate, relief, putere și adevăr, încît noi cu puțină simpatie și trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesînd un mare roman de la țară.

Incepem cu poezia *La oglindă*. Subiectul poeziei, cum sunt de altmintrelea cele mai multe din subiectele poeziilor lui Coșbuc, e cît se poate de simplu. O fată tînără și frumoasă, folosindu-se de lipsa mamei sale de acasă, dă jos din cui oglinda și, uitîndu-se în ea și învîrtindu-se înaintea ei, își spune toate gîndurile simple, dorințele naive, dorurile ce se deșteaptă într-un trupșor tînăr, frumos și plin de viață.

Şi cît de vioaie, cît de drăguţă, cît de graţioasă apare această fată în mişcările pline de graţii ale unei pisicuţi frumoase :

Asta-s eu ! Şi sunt voinică !
Cine a zis că eu sunt mică ?
Uite zău, acum iau seama,
Că-mi stă bine-n cap năframa
Şi ce fată frumuşică
Are mama !

De-a lungul poeziei întregi sunt răsfrînte gîndurile şi visurile tinereţii provocate de simţimîntele dragostei ce de-abia se deşteaptă într-un trupşor copt de soare, sub cerul deschis al plaiurilor, între spicele galbene ale grîului. Visurile, în această primă fază a dezvoltării sentimentale, nu pot fi decît visuri de noroc, o revărsare de seninătate şi mulţumire. Şi tocmai aşa o redă Coşbuc, cu atîta delicateţă şi adevăr, încît de-a lungul întregei poezii nu-i nici o notă discordantă sau falşă şi desigur trebuie să fii poet ca să te poţi furişa atît de bine în sufletul ascuns al unei fecioare.

Ce frumoase sunt, spre pildă, cele două versuri din urmă din strofa citată :

Şi ce fată frumuşică
Are mama !

E o debordare de mulţumire şi bucurie pentru propria-i frumuseţă, care însă nu se exprimă direct, spre pildă : „cît sunt de frumoasă !" Această din urmă exprimare e prea egoistă şi ne-ar impresiona displăcut, ca orice lăudăroşie şi fanfaronadă. Fata se admiră indirect prin admiraţia mamei sale ; ea nu e atît de mulţumită de frumuseţa sa, cît de mulţumirea mamei care are o fată aşa de frumoasă, iar nouă ni se sugerează, în afară de simţimîntul de simpatie pentru fată şi simţimîntul duios de mamă care învăluie şi soarbe cu ochii iubitori trupul frumos şi tremurător de viaţă al fetei.

În poezia *Pe lîngă boi* e arătată altă fază a dragostei, cînd întreg sufletul începe să fie cuprins de acelaşi simţimînt puternic şi victorios.

Dimineaţa, pocnind din bici, trece el pe lîngă fereastra fetei şi ea sare, ca muşcată de şarpe :

Şi-atîta tort mi-am încîlcit
Şi-n graba mare-am spart un geam.
Ştiu eu ce mi-a venit !
Am cap, dar parcă nu-l mai am —
Ce-aveam să-i spui ? Nimic n-aveam,
Dar era-n zori şi eu voiam
Să-ntreb cum a dormit.

. . . .

O, nu mi-e că mi-am sîngerat
La prag piciorul într-un cui,
Dar mi-e că e păcat !
Om bun ca dînsul nimeni nu-i
Şi pentr-o vorbă rea ce-i spui,
El toată ziulica lui
Munceşte supărat !

Frica şi ruşinea de a-şi recunoaşte dragostea, încîlcirea tortului, spargerea geamului, sîngerarea piciorului cu un cui — iată mijloacele atît de simple prin care ştie Coşbuc să redea simţimîntele adînci. Fata şi-a sîngerat piciorul, dar nu se gîndeşte la durerea sa, ci la supărarea lui — ce-i pasă de piciorul sîngerat, cînd inima-i începe să sîngere.

În *Pe lîngă boi* fata iubeşte, dar nu îndrăzneşte încă singură să-şi dea socoteală de iubirea sa ; în *Dragoste învrăjbită* ea iubeşte, e iubită, a sorbit din cupa atît de dulce şi atît de amară a dragostei. Dar n-a apucat biata fată să îndrăgească pe Lisandrul ei şi deja apar piedici şi sentimente protivnice, şi alături cu dragostea apare umbra ei : durerea.

Dragoste învrăjbită e una din cele mai caracteristice creaţii ale lui Coşbuc. Aici nu mai e zugrăvită iubirea deabia simţită, ci simţimîntul violent, puternic, victorios, care a pus stăpînire pe inimă şi cuget, simţimînt copleşitor, cînd capul nu gîndeşte şi inima nu bate decît pentru el.

Aşa iubeşte Simina pe Lisandru al ei ; dar s-au certat şi întreaga, lunga poezie, sau mai bine zis poemul — cea

mai lungă din poeziile lui Coşbuc — zugrăveşte starea sufletească a fetei amărîte. Dintr-un cuvînt de nimic s-au certat, iar ea, pasionată şi violentă, l-a izbit drept în piept. Şi acuma gînduri şi sentimente grozave rup inima sărmanei fete. O munceşte: ba mustrare de cuget, recunoaşterea propriei vini, ba credinţa că el e vinovatul. Şi dorul de a se împăca cu orice preţ, şi teama că împăcarea nu mai e cu putinţă, şi groaza că s-a sfîrşit cu iubirea lor şi deci cu viaţa ei pustiită, şi gelozia pentru Lina, rivala sa, şi frica amestecată cu ură că de acuma Lisandru va da în vileag, în rîsul satului, iubirea lor — toate aceste sentimente sunt zugrăvite cu multă putere şi perfect adevăr. Sunt mai ales imagini şi scene răzleţe de o rară frumuseţă. Astfel e Simina plîngînd noaptea sub cireş :

Braţul stîng-nălţîndu-l, ea-şi aduse mîna
Pînă peste-obrajii rumeni şi învolţi,
Iar cu mîna dreaptă apucînd de colţ
Mîneca ei stîngă, îşi ştergea plînsoarea.
Se pornise vîntul prin cireş, şi floarea
A-nceput să ningă, şişăind domol,
Şi cădea pe pieptul şi pe braţul gol
Al Siminei, stîndu-i albă-n poala rochii.

Sau iată dorul nebun după ibovnic, dorul încă mărit de singurătate şi de noapte :

Ce-ntunerec ! Fata s-a izbit în sus,
Şi simţea că-i arde capul ei, ca focul,
Şi de-amar năvalnic n-o mai ţine locul.
„Prea sunt eu nebună !" Şi pre cînd zicea
S-a-nălţat cu totul, hotărît avea
Gîndul să se ducă liniştit în casă.
Dar simţea o mînă grea cum îi apasă
Pieptul şi-o sugrumă, şi o ţine drept.
„Ce să fac în casă ? Dar aici ce-aştept ?"
Şi-i venea să ţipe ca dintr-o pădure,
Şi-i venea să urle ca din foc, să-njure,
Şi-i venea să plece, noapte cum era...

Cît de puternic și adevărat! Aici pasiunea crește pînă la proporțiile unei boale grozave. Dar zugrăvirea spaimei fetei, cînd vede în noapte un om furișîndu-se spre casa lor și ea e îngrozită de gîndul că o fi un tîlhar și de simțimîntul inconștient nu mai puțin violent că o fi el, Lisandru :

> ...deodată a simțit că-i trece
> Junghiul pe sub coaste, fulgerat și rece,
> Și s-a strîns de spaimă toată lîngă pom.
>
> . . . .
>
> Un tîlhar ! Se duce spre fereastră drept.
> Inima Siminei se izbea în piept
> Ca pe mal un păstrăv, și vro două clipe
> Nu-i venea răsuflet. Și-i venea să țipe,
> Se temea. Să tacă mai rău se temea.

Aceasta e violența sentimentelor unui copil al naturii, crescut sub cerul liber al munților năsăudeni, puternic în iubire și în ură. Această fată își țipă și își urlă durerea, cum o urlă la Coșbuc alt copil al naturii, codrul năsăudean. cînd vîntul toamnei tîrzii începe să-l sugrume. Și cînd te gîndești că Coșbuc a scris acest poem frumos, în care se arată atîta pătrundere adîncă a unor simțiminte violente, fiind încă aproape copil ! Și cînd te gîndești că pentru zugrăvirea unei pasiuni atît de sălbatice, lui Coșbuc îi stau la dispoziție mijloace atît de sărace, ca însăși viața țărănească ! Dar Coșbuc *știe să întrebuințeze* aceste mijloace. El are îndrăzneala ca însăși bătaia, maltratarea, s-o întrebuințeze ca mijloc pentru redarea simțimintelor violente cari întovărășesc dragostea. Închipuiți-vă un poet contemporan din școala lui Eminescu, spre pildă, introducînd într-o scenă de dragoste bătaia ! Dacă scena s-ar petrece în clasele culte, ar fi monstruoasă, iar dacă s-ar petrece în clasele de jos, ar fi o caricatură. Dar Coșbuc e țăran, e poetul țărănimii și orice manifestare, oricît de brutală ar fi, a dragostei, sună la el așa de natural, așa dureros de adevărat, încît nu ne jignește ; și parcă simțim că acest sunet sălbatec e trebuincios pentru armonia poeziei întregi. La Coșbuc, cînd

Simina se înfurie împotriva lui Lisandru, îl lovește cu pumnul drept în piept. Iar pe urmă, beată de remușcare și de dorința împăcării, se gîndește ce ar fi de ar pleca la Lisandru :

Și plîngînd i-ar zice : nu fi supărat,
Bate-mă, Lisandre, că nu faci păcat.

La omul primitiv — și țăranul e un om primitiv — între emoțiunile violente și expresiunea lor materială nu se interpun acele multe reflexe reținătoare pe cari le-a sădit în noi civilizația. De aceea, omul primitiv la excitație răspunde imediat prin acțiune, prin faptă, iar fiecare emoțiune puternică se traduce imediat într-un fapt corespunzător. E deci natural ca dragostea violentă, întovărășită totdeauna de multiple și protivnice emoții și sentimente, să se traducă și prin lovituri brutale. Și zicătoarea țărănească : „Cine nu-și bate nevasta n-o iubește“ are poate un fond de adevăr mai mare decît ne închipuim. Se înțelege, e un adevăr brutal, degradator, dar totuși adevăr. Această violență primitivă, această impulsivitate nestăpînită trebuie negreșit ținută în seamă, pentru a pricepe multe din creațiunile lui Coșbuc.

În *La oglindă* e zugrăvită mai mult presimțirea dragostei, în *Lîngă boi* afirmarea unei dragosti, în *Dragoste învrăjbită* simțimîntul victorios și conștient al iubirii, ce copleșește tot sufletul, umplîndu-l cu adîncă fericire și amară suferință ; în sfîrșit, în minunata poezie *Cîntecul fusului*, e redată durerea cumplită din cauza dragostei stinse, e zugrăvită dragostea moartă :

Eu mi-am făcut un cîntec
Stînd singură-n iatac —
Eu mi-am făcut un cîntec,
Și n-aș fi vrut să-l fac.

Dar fusul e de vină
Că se-nvîrtea mereu,
Și ce-mi cînta-nainte
Cîntam pe urmă eu.

De-atunci îl cînt într-una
Ca mi vine așa nevrînd;
De-aș face orice-aș face
Nu pot sa-l scot din gînd.
Îl cînt torcînd la vatră
Și-l cînt mergînd pe drum
Și nu pricep ce-i asta,
Și nu știu, biata, cum?

Biata fată, ea nu știe ce e cîntecul acesta, ea nu știe că milioane l-au cîntat și milioane îl vor cînta. E un cîntec vechi, foarte vechi. Într-un ceas rău, împreună cu dragostea, s-a născut și el și de atunci așteaptă numai acel moment dureros, cînd doi oameni făcuți să se iubească se rup unul de altul, ca să se strecoare în inima celor suferinzi și, furișat acolo, să înceapă să lovească cu putere coardele dureroase ale inimii; atunci îl cînți, trebuie să-l cînți vrînd-nevrînd, vechiul și dureroşul cîntec al dragostei nefericite.

Cîntecul e vechi, e același, dar inimile, bietele instrumente suferinde în cari el lovește, sunt altele, de aceea și exprimarea acestui cîntec e alta, veșnic alta. Și sunt anume maeștri, așa de rari, cari știu să prindă acest cîntec dureros și să-l aștearnă pe hîrtie — acești maeștri se numesc: poeți.

Într-un sat depărtat, de la o biată fată de țară a prins acest cîntec maestrul Coșbuc și l-a așternut pe hîrtie, și iată ce frumos și dureros e:

Și-am mers pe malul apei,
În valuri să-mi îngrop
Și cîntecul și-amarul —
Dar a-nceput un plop
Să cînte, și toți plopii
Cîntau duios în vînt,
Și m-am trezit dodată
Că plîng și eu și cînt!

Și-am mers pe lunci, dar jalnic
D-a lungul peste lunci
Cum plîng și cîntă toate!
Și-n crîng m-am dus atunci —

Nu-i loc mai bun pe lume
De plîns decît în crîng!
Ah, toate plîng, şi satul
Se miră că eu plîng.

Da, acesta e un adevărat plîns, încît versurile înseşi par a plînge. Printr-o simpatie fierbinte pentru biata fată, poetul însufleţeşte natura întreagă şi o face să cînte şi să plîngă împreună cu fata nenorocită.

Şi cu ce măiestrie face asta Coşbuc! La dînsul nu numai că plopii cîntă, dar e mai nainte un plop care începe să cînte, iar ceilalţi îl urmează, ceea ce e de un efect admirabil, căci aproape preface plopii în fiinţe vii. Şi cîntecul jalnic al plopilor, el însuşi e viu, ei *cîntă în vînt*, şi vîntul duce cîntul departe spre cer, ca un psalm rugător pentru fata suferindă. Şi pe cînd toate cîntă jalea fetei: cîntă fusul şi cîntă moara şi apele şi valea şi plopii; pe cînd întreaga natură cîntă şi jeleşte pe sărmana fată — o ironie crudă, numai oamenii o ocărăsc:

Că mama mă tot ceartă
Şi tata-i supărat,
Şi-n ochii mei să uită
Toţi oamenii din sat.

Şi Coşbuc a ştiut, în cuvinte tot aşa de simple, în versuri şi imagini tot aşa de nepretenţioase, să redea un simţimînt şi mai complex şi mai dureros decît acel din *Cîntecul fusului.*

În poezia *Fata morarului*, biata fată a fost înşelată, părăsită, şi ea poartă sub sîn rodul dragostei criminale. Aici, la durerea unui amor nefericit, unei iubiri înşelate, batjocorite, se mai adaugă acum şi ruşinea, groaza că mîine, cînd se va vădi ruşinea ei, tot satul o va arăta cu degetul, se mai adaugă simţul vinovăţiei, mustrarea fierbinte de cuget pentru păcatul ei şi jalea pentru aceea întru nimic vinovată şi care totuşi trebuie să ispăşească vina şi nenorocirea fetei sale — că doar e mamă.

Ce admirabil de bine sunt redate toate aceste felurite simțiminte! Cităm cîteva strofe răzlețe:

Așa-i de întuneric afară!
Din cer un iad pînă-n pămînt —
Eu cînt tot un cîntec d-aseară,
Și tremur și n-aș vrea să-l cînt,
Și-l tac, dar nevrînd îl cînt iară!
Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu-ntrebi de ce nu dorm eu!
Obrazul ascuns sub năframă
E martur păcatului meu,
E martur amarului meu —
Tu n-ai băgat încă de seamă!

Sub plopii rari apele sună
Și plopii rari vîjîie-n vînt,
Ei parcă dau hohot să-mi spună
În rîs, ce nemernică sunt —
Ce rea, ce nemernică sunt,
Și apele-mi strigă „Nebună!"

De ce minunat efect e aici evocarea mereu repetată a chipului mamei! La Coșbuc, fetele, în vremea celei mai mari restriști, întind mîinile și caută scut la mamă. La țară și mai mult ca la oraș, aceasta e unica simpatie și iubire sigură pe care te poți rǎzema.

E cît se poate de interesantă comparația între poezia *Cîntecul fusului* și *Fata morarului*. La prima vedere e aceeași poezie. Și în una și în alta fata plînge și jelește iubirea înșelată și uneori cu aceleași cuvinte. Și cu toate astea, ce deosebire! În ***Cîntecul fusului*** fata își cîntă și plînge durerea, dar n-are nimic să-și reproșeze; ea nu-și simte nici o vină pentru nenorocirea sa și de aceea toată natura o jelește și plopii cîntă duios în vînt durerea ei. În *Fata morarului* fata de asemenea își cîntă durerea, dar se simte vinovată, ea a mers mai departe în dragoste decît permite morala omenească, și nu numai durere, ci și remușcare, simțimîntul vinei îi sfîșie sufletul, și de aceea plopii

nu-i cîntă duios, ci „plopii rari vîjie-n vînt", își bat joc, *rîd cu hohot*, și apele-i strigă : „Nebună !"

Așa-i de întuneric afară !
Din cer un iad pînă-n pămînt...

Afară e tot așa iad și întunerec, pe cît e iad și întunerec în sufletul bietei fete. Natura e totdeauna așa cum o simțim noi ; aceeași natură, în primul cîntec, e văzută cu ochii durerii, în al doilea cu ai disperării, de aceea e așa de deosebită. Pentru a simți această deosebire de simțiminte și a o reda aproape cu aceleași cuvinte, trebuie o fineță artistică deosebită.

Același simțimînt de disperare și din aceleași cauze e redat în altă poezie, *Fata mamii*, cuprinsă în volumul *Fire de tort*. Aici mai ales strofa întîi e minunată :

Cînta cu glas de-abia învolt
O doină ce-au adus-o-n sat
Flăcăi de peste Olt.

Spunea cum geme-n vînt pădurea ;
Spunea de-un trandafir brumat,
În doina ei ; de-un ulm rotat
Și de-o iubire cu păcat,
Sosită de pe-aiurea.

Și în strofa din urmă, cînd tata iese în curte să caute fata și pe mă-sa, el le găsește ținîndu-se strîns în brațe, una pe alta și

Plîngînd ca la-ngropare.

Biata fată din *La oglindă* putea ea oare să-și închipuie ce o aștepta ? Acolo, cu grația și făr'de grija unei pisicuțe frumoase, își mlădie trupșorul și plină de bucurie așteaptă sosirea dragostei. În *Pe lîngă boi* tot sufletul i-e aprins deja de iubire, în *Dragoste învrăjbită* ea bea din cupa amară a iubirii, în *Cîntecul fusului* cîntă și jelește dragostea nenorocită, iar în *Fata morarului*, plină de disperare și rușine, e gata să îngroape sub roata morii și viața-i tînără și netrăită și alta nenăscută încă.

E un întreg roman, vesel şi dureros ca toate romanele, ca toată viaţa, şi în care, cu rară putere, sunt zugrăvite, în dezvoltarea lor, diferitele faze ale aceluiaşi sentiment : dragostea. Aceste cinci poezii pot sluji de tipuri pentru cele mai multe din *Balade şi idile* şi *Fire de tort* ; fiecare poezie exprimă într-un fel sau altul una din fazele dragostei. Unele din ele sunt mai slabe, ating simţimîntul dragostei foarte superficial, cîteodată nişte simple glume vesele şi nevinovate ; altele sunt mai puternice, toate însă sunt exprimate cu o rară delicateţă de sentiment şi cu perfect adevăr. Şi cîteodată această delicateţă şi acest adevăr se arată cu atîta relief într-un singur vers ! Astfel, în frumoasa poezie *Nu te-ai priceput,* fata se plînge împotriva naivităţii şi nepriceperii iubitului său, care n-a înţeles că-l iubeşte, cu toate că ea a făcut tot ce i-a stat în putinţă ca să-l facă să înţeleagă :

Nu te-ai priceput !...
Zici că de m-ai fi cerut
Mamei tale noră-n casă
N-aş fi vrut să merg ? Ei, lasă !

Aceste versuri sunt atît de simple la prima vedere şi atît de frumoase în fond ! E atît de duioasă aici evocarea mamei flăcăului : fata n-ar fi vrut numai să-i fie nevastă, dar ar vrea să ajungă nora mamei lui. Şi apoi e atîta discreţie şi delicateţă în exprimarea sentimentului : fecioară, ei îi vine greu şi ruşine să vorbească de măritat, de „nevastă" şi ea spune acelaşi lucru indirect, parcă întreaga ei preocupare ar fi să ajungă noră la soacră-sa. Dar aici e şi un adevăr economico-social. La ţară se însoară de obicei flăcăul nu atît pentru că el are nevoie de nevastă, ci pentru că părinţii au nevoie de noră, de încă o forţă muncitoare. În familia ţărănească, categoria economică de *noră*, dacă ne putem exprima astfel, e mai importantă decît categoria sentimentală de amantă, nevastă.

Din baladele erotice ale lui Coşbuc, cea mai însemnată e *Crăiasa zînelor.* Tema baladei e mai mult hazlie decît adîncă. Un fiu de împărat se îmbracă în haine de fată şi aşa travestit e lăsat să intre în cetatea zînelor. Aici, o dată furişat, înşală pe crăiasă, care, împreună cu nevinovăţia

pierde și nemurirea, iar din crăiasă devine *numai împărăteasă.*

Zugrăvirea dorului ce se deșteaptă în sufletul crăiesei, sub influența voluptății fiului de împărat, e admirabil reușită și ne aduce aminte de scena dintre *Cătălin* și *fata împăratului* din *Luceafărul* lui Eminescu. Ca și Eminescu, Coșbuc are destul tact și gust artistic să nu cadă în frivol și în pornografie.

Grupul zînelor din strofa-ntîia e o minune de frumuseță :

Oceanul însuși stă domol
Și-n gînduri dulci să pierde,
Cînd zînele cu pieptul gol
Răsar pe lunca verde.
Ușoare, ca de neguri, fug
Prin liniștea adîncă,
Obrajii lor, ca flori de rug,
Sunt nesărutați încă.

Dar crăiasa lor :

Crăiasa-n purpur și-n smarald
S-ascunde, nu s-ascunde,
Străbați cu ochii viul cald
Al formelor rotunde.

Și această imagine minunată a crăiesei lunecînd prin aer :

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul rîurînd,
Rîu galben de mătasă.

Ne vom mai întoarce încă o dată, cu alt prilej, la această imagine minunată.

Crăiasa zînelor are, cum am zis, oarecare asemănare cu *Luceafărul* lui Eminescu și chiar pare a fi inspirată de acesta din urmă. E o asemănare în tema generală : victoria iubirii sexuale, firești, asupra visurilor platonice de luceferi la Eminescu, asupra nemuririi ideale în *Crăiasa zînelor*. La Coșbuc e o temă asemănătoare cu tema biblică : căderea primei femei, a Evei, prin gustarea din pomul oprit. E de asemenea o asemă-

nare între dezvoltarea iubirii la fiul de împărat și crăiasa zînelor și același sentiment la Cătălin, „copil viclean de casă" și *fata de împărat*. Chiar lungimea versurilor și ritmul e același.

Dar însăși această asemănare arată că Coșbuc e un adevărat poet care nu imitează ci-și resfrînge în creațiile sale propria personalitate poetică, iar deosebirea caracteristică între sensul și tonul psihic al acestor două poezii arată caracteristica deosebire între cei doi poeți. La Eminescu e mai multă gingășie, idealitate, humor iubitor în descrierea iubirii ; la Coșbuc e mai mult simțimînt real de dragoste, de voluptate.

Sunt foarte tipice sfîrșiturile la ambele poezii.

Țineți minte, desigur, încîntătorul sfîrșit al romanului între *Cătălin* și *fata de împărat*, cînd Luceafărul îi găsește „sub șirul lung de mîndri tei". Ei se uită cu nesaț unul la altul și Cătălin roagă pe iubita lui să-l lase să-și culce capul pe sînul ei.

Sfîrșitul romanului din *Crăiasa zînelor* e altul :

El stă pe tron, și lîngă el
Ce trist Crăiasa plînge !
Cu mîna ei cea cu inel
Rupîndu-și salba, strînge
Genunchii lui, ea stă-n genunchi
Și brîul și-l dezleagă,
Și păru-i desfăcut mănunchi
'I umple fața-ntreagă.

„Eu toate, toate le-am pierdut !
Și Dumnezeu mă piardă
Din ochii lui, că te-am crezut !"
El rîde și-o dezmiardă :
„Acum nu-i timp să te bocești ;
Tu vii cu mine-acasă ;
Crăiasă dacă nu mai ești,
Vei fi împărătească !"

Nu sunt numai doi poeți deosebiți, dar sunt două medii speciale, două lumi deosebite cari se oglindesc în versurile unuia și altuia. La Eminescu, căderea femeiei din înălțimea visurilor ideale pare a fi o renaștere a amîndurora — Cătălin și fata de împărat — pentru alte visări ; la Coșbuc, căderea femeiei e o adevărată, ireparabilă cădere pentru ea, un triumf pentru el, pentru bărbat.

La Eminescu se oglindește mediul cult, unde femeia, cel puțin uneori și în anumite momente, e egală bărbatului și poate să-și realizeze visurile ei de copilă; la Coșbuc se oglindește mediul țărănesc, unde trecerea vieții de fată la viața de nevastă, în cel mai bun caz, e trecerea la viața necăjită de gospodină și mamă, în cele mai multe și mai obișnuite cazuri, la o viață brutalizată și maltratată în familia bărbatului. Fiul de împărat din balada lui Coșbuc e tot flăcăul satului, numai idealizat; e flăcăul țăran care, din înălțimea superiorității sale de bărbat, răspunde fetei înșelate:

Acum nu-i timp să te bocești...

un răspuns în care, alături de iubirea ironică, e cuprins și un dispreț pentru un *cap de femeie*.

Și fiindcă am ajuns la iubirea flăcăului satului, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre modul cum zugrăvește Coșbuc dragostea bărbătească — pe cea femeiască am văzut cum o redă.

Ceea ce pare straniu la prima vedere, e că zugrăvirea dragostei bărbătești, cantitativ și calitativ, ocupă un loc mult mai mic în creația lui Coșbuc decît zugrăvirea dragostei femeiești. Aceasta se explică însă ușor.

Cu altă ocazie am arătat marea deosebire ce există între Coșbuc și toți ceilalți poeți români, în felul cum zugrăvesc dragostea, și am arătat și cauza profundă a acestei deosebiri.

Poeții noștri vorbesc aproape exclusiv numai de propria lor dragoste, Coșbuc vorbește exclusiv de dragostea altora. Coșbuc e deci mai puțin egoist decît ceilalți poeți, e mai obiectiv, mai impersonal. Dar oricît de obiectiv și impersonal ar fi Coșbuc, dragostea e totuși un simțimînt eminamente subiectiv și personal, și dacă Coșbuc vorbește așa de mult de iubire, e că propriul său suflet e plin de ea. Dar o dată preocupat de dragoste, din această din urmă pricină, e natural să se ocupe de dragostea fetelor, pentru că ea e aceea care pe el, bărbat, trebuie să-l emoționeze mai mult. Cu alte cuvinte, Coșbuc fiind eminamente obiectiv și impersonal în redarea dragostei, personalismul necesar se manifestează într-un mod indirect, prin zugrăvirea mai ales a dragostei femeiești.

Dar dacă dragostea bărbătească nu ocupă în creaţiunea lui Coşbuc un loc tot aşa de important ca dragostea femeiască, totuşi în zugrăvirea ei Coşbuc arată aceleaşi calităţi artistice. Şi aici găsim întreaga gamă a iubirii, începînd cu glumele flăcăului şiret care în *Rea de plată* şi *Scara* se plînge c-a fost înşelat de fată la socoteala sărutărilor, pînă la desperarea recrutului care trebuie să se despartă de iubita-i. Dar dacă aici e aceeaşi gamă a iubirii, timbrul, nota psihică e alta. Între iubirea femeiască şi bărbătească la Coşbuc e aceeaşi deosebire ca între situaţia femeiei şi a bărbatului la sat. Mai sfiicioasă, mai rezervată, mai ruşinoasă, mai supusă la fete, dragostea e mai îndrăzneaţă, mai poruncitoare, mai triumfătoare la flăcău. Cîteodată, prin două-trei versuri, Coşbuc ştie să redea o situaţie erotică fără să cadă în frivolitate. Cetiţi, spre pildă, următorul riturnel glumeţ :

Ea sta cu sînul plin de pere la fîntînă
Şi ea mi-a dat s-aleg din sîn o pară
Şi m-am trezit că-mi dă deodată peste mînă.

Parcă-l vezi pe flăcăul voinic cum zîmbeşte sub mustaţa-i subţire şi cum, cu ochii veseli şi vicleni, povesteşte flăcăilor, făcîndu-şi o mutră nedumerită şi plină de mirare prefăcută : cum se poate să-i dea peste mînă, cînd singură i-a dat s-aleagă din sîn o pară ?!

Aşa îndrăzneţ, hîtru, isteţ, cu conştiinţa propriei sale superiorităţi faţă cu fetele, apare flăcăul în poeziile lui Coşbuc.

Se înţelege că această glumă şi viclenie, tonul uşor de batjocură dispar îndată ce simţimîntul puternic al dragostei cuprinde sufletul.

Aşa, spre pildă, în frumoasa poezie *Numai una :*

Pe umeri pletele-i curg rîu —
Mlădie ca un spic de grîu,
Cu şorţul negru prins în brîu,
Atît îmi e de dragă !
Şi cînd o văd, îngălbinesc ;
Şi cînd n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar cînd merg alţii de-o peţesc
Vin popi de mă dezleagă.

E o situaţie asemănătoare cu cea din *Cîntecul fusului* şi tocmai aici se vede marea deosebire între iubirea fetelor şi a flăcăilor.

Flăcăul moare după fata, şi deşi toate rudeniile, toată lumea rea îi *închide cărarea,* el nu disperă, nu se jeleşte, nu plînge — lacrimile sunt pentru muieri — el vrea să lupte; hotărîre şi energie exprimă versurile din urmă:

Decît să mă dezbar de ea
Mai bine-aprind tot satul.

Cea mai reuşită poezie de acest fel e *Recrutul.*

Flăcăul e luat în oaste; el trebuie să plece şi trebuie să-şi lase iubita. Cu inima sfîşiată de durere o lasă în sama fratelui său. Şi în cuvintele cu care-i recomandă pe iubita sa, se arată tot vîrtejul de simţiminte violente ce-i rup inima: durerea de a o lăsa, iubirea gingaşă pentru ea, credinţa că-i va rămînea credincioasă, nesiguranţa grozavă a acestei credinţi, frica de rivali — chiar de propriul său frate, ura şi răzbunarea împotriva aceluia care i-ar lua-o — acest vîrtej de simţiminte e evocat cu o mare putere:

Eu o las în sama ta —
Am să plec! Şi parcă-mi moare
Inima, se rupe-n mine!
Nu de voi, tu ştii de cine!
        Şi mă doare
        De-aş ţipa.

. . . .

De-i vedea pe cineva
Pe la ei, în fapt de seară,
Prinde-l într-adins ca-n glumă,
Frînge-i gîtul şi-l sugrumă
        Ca pe-o fiară,
        Nu-l cruţa!

Deosebirea între simţiminte se arată mai ales cînd sunt ajunse la cel mai mare grad de expansiune. În *Recrutul* şi în *Cîntecul fusului*, în amîndouă e zugrăvită durerea pricinuită de dragoste; dar pe cînd fata voieşte să se omoare,

flăcăul vrea să omoare. Poezia *Recrutul* se sfîrşeşte cu aceste două caracteristice versuri :

Căci fac moarte
Pentru ea !

Putem să-l credem pe cuvînt pe fiul grănicerilor năsăudeni. Aşa cum apare el în poezie, nu ne-ar mira de loc să vedem sclipind în mîna lui cuţitul ucigaş.

Înainte de a ne despărţi de erotica lui Coşbuc, ţin să citez în întregimea ei o mică poezie — pînă acum am citat numai strofe răzleţe — un mărgăritar în literatura poetică română :

Mamă, sunt silită eu
Să-i tot văd în vis mereu
Ochii de jăratic ?
Sar prin somn, mi-e somnul greu,
Visul mi-e sălbatic.

Ca să uit ce-am învăţat,
Tu mi-ai aşternut în pat
Troscot şi sulfine —
Dar în zori m-am deşteptat —
Tot cu focu-n mine.

Mamă, de-n zădar aştept !
Azi aşterne-mi pe sub piept
Flori de mătrăgună ;
Mamă, vreau să mă deştept
Mîne-n zori nebună.

De ce mare efect e aici chemarea neîncetată a mamei, căutarea la ea a unui scut împotriva vrăjmaşului cumplit, a dragostei nefericite ! Şi cît de dureros de naivă e căutarea leacului împotriva iubirii în buruienile de troscot şi sulfină, cari aşternute sub piept au darul de a stinge focul mistuitor din inimă. Dar ţipetul înfiorător, deznădăjduit, din urmă, neputinţa de a mai suferi atîta durere şi căutarea de refugiu în noaptea veşnică a nebuniei ? Şi ce frumuseţă

și simplicitate clasică în exprimarea unui sentiment atît de sălbatec și de puternic !

*

Dacă trecem de la dragoste la zugrăvirea frumuseţelor naturii, găsim în Coşbuc un artist tot aşa de mare. În această privință, Coşbuc n-are rival în literatura română.

Am explicat astă dată și cu alte ocazii, cum și de ce poezia noastră contemporană produsă de orăşeni, de proletari culţi, e eminamente lirică, și acest lirism, în mare parte, slujeşte numai la exprimarea propriilor simţiminte egoiste ale poeţilor. Zugrăvirea însă a frumuseţilor naturii cere mai întîi un simțimînt și o admirație dezinteresată pentru ea.

Omul cult modern, iar proletarul cult și mai mult, vede natura înconjurătoare din fereastra locuinței orăşeneşti, din curtea murdară sau din vălmăşagul vieţii de stradă, vieţii orăşeneşti. Chiar acele momente rari cînd pleacă să respire aerul curat al cîmpiilor, aceste excursii sunt făcute pentru odihnă, pentru a linişti nervii de zgomotul și grija oraşului.

Și în cazul cel mai fericit, cînd omul cult al oraşului, avînd și un temperament poetic, se duce la ţară să vază cîmpiile galbene de grîu, luncile înverzite, codrii zgomotoşi, orizonturi largi — chiar și atunci sufletul lui e atît de otrăvit de zbuciumul vieţii, atît de multe gînduri și doruri diferite îi frămîntă inima și capul, ochiul e atît de turburat de îngustele orizonturi orăşeneşti, încît poetul nostru, presupunîndu-i chiar o mare iubire pentru natură, nu va avea acea linişte sufletească trebuitoare pentru a trăi numai în intimitatea ei, nu va avea acea dezinteresare necesară pentru a i se da cu totul, și, deci, nici forța pentru a o evoca în creaţiuni artistice. Aici e explicaţia de ce toţi poeţii contemporani, ori nu zugrăvesc de loc natura, ori o zugrăvesc aşa de slab. Din poeţii tineri, nelipsiţi de talent, mai mult simţ al naturii pare a poseda Stavri, dar și la el tablourile sunt prea linse, par a fi făcute mai curînd după pînzele unor pictori decît după natură. Eminescu a avut un simţimînt mai fin, dar și la el natura nu e zugrăvită de hatîrul ei, ci trebuie să servească ba ca un decor pentru o scenă de iubire, ba o *expresiune* a unor înalte simţiri și idei generale filozofice. În acest din urmă sens și Vlahuţă și O. Carp au

imagini minunate. Cînd Eminescu însă a voit să vorbească de natură pentru ea însăşi, atunci s-a inspirat de la țărănime, a imitat, în parte chiar a transcris poezia populară, cum e: *La mijloc de codru des, Ce te legeni, codrule?* Pentru că țăranul poate să priceapă în adevăr şi să iubească natura, vorbind din punctul de vedere artistic.

Natura e pentru țăran însuşi elementul în care trăieşte şi prin care trăieşte. Mirosul cald şi gras, care se ridică de pe brazda neagră în urma plugului, îi umple sufletul de o nădejde şi de o nelinişte vagă pentru soarta recoltei viitoare; norii de vară ce se strîng deasupra satului îi dau bucurie amestecată cu groază, pentru că nu ştie: vor aduce ploaia binecuvîntată şi rodnică, sau grindina distrugătoare? Soarele îl arde la muncă, vîntul fierbinte îl arde, îl însetează, iar cel răcoritor îi usucă sudoarea feței. Răsăritul soarelui de primăvară îl găseşte în cîmp, furtuna de toamnă lîngă car, viforul de zăpadă îl găseşte tăind lemne în pădure, crivățul îi cîntă lugubru în horn şi lupii urlă în jurul adăposturilor de vite. Țăranul nu stăpîneşte natura largă ce-l înconjoară, ci e stăpînit de ea. Ea îi e prielnică sau nu, îi e mumă bună sau vitregă, îl îmbogățeşte sau sărăceşte şi deci e iubită şi temută totodată; ea îi excită iubirea, recunoştința, admirația, frica şi groaza, stăpînindu-i sufletul şi imaginația şi creînd deci toate elementele necesare pentru relația estetică între el şi natură. E deci natural ca țăranul, mult mai mult ca orăşanul, să simtă esteticeşte natura, iar acei dintre țărani cari au darul necesar să-şi exprime acest simțimînt estetic. Aceasta a şi făcut-o într-un mod atît de frumos şi sugestiv literatura populară, literatura țărănească.

E natural ca şi Coşbuc, născut şi crescut în acest mediu țărănesc, fiind deci un poet țărănesc, să zugrăvească cu predilecție natura şi s-o zugrăvească cu toată puterea pe care i-o dă marele său talent.

În adevăr, Coşbuc iubeşte natura şi o zugrăveşte în toate manifestațiile ei, iar iubirea de natură la Coşbuc pare a fi mai mare chiar decît cea erotică.

Am arătat în altă parte cum, în zugrăvirea iubirii erotice Coşbuc nu ajunge niciodată, dar niciodată la expansiunea lirică a propriilor lui sentimente. Dar iubirea de natură îi pătrunde atît de mult sufletul, încît îl face să se reverse în efuziuni lirice.

În *Vestitorii primăverii* poetul plin de bucurie întîmpină astfel păsările, cîntăreţii vestitori ai primăverii :

Şi-acum veniţi cu drag în ţară !
Voi revedeţi cîmpia iară
Şi cuiburile voastre-n crîng —
E vară, vară !
Aş vrea la suflet să vă strîng
Să rîd de fericit, să plîng !

Cît de naivă, copilărească, dar sinceră şi naturală veselie e în aceste strigăte de bucurie : „E vară, vară !"

Un simţimînt mai adînc, întovărăşit de o vastă gîndire, se arată în poezia *Vara*. Cu riscul de a fi învinuit că retipăresc pe Coşbuc, citez aici poezia întreagă :

Priveam fără de ţintă-n sus —
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaş cu fruntea-n soare,
De pază ţării noastre pus.
Şi ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Şi n-avea aripi să mai zboare !
Şi tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

Privirile de farmec bete
Mi le-am întors către pămînt —
Şi spicele jucau în vînt,
Ca-n horă dup-un vesel cînt
Copilele cu blonde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.
În lan erau feciori şi fete,
Şi ei cîntau o doină-n cor.
Juca viaţa-n ochii lor
Şi vîntul le juca prin plete.
Miei albi fugeau către izvor
Şi grauri suri zburau în cete.

Cît de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit !
Aş vrea să plîng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit !
Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei şi-o să mă-ngrop şi eu !
O mare e, dar mare lină —
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină !

Aş ruga pe cetitorii mei să citească una după alta poeziile *Vestitorii primăverii* şi *Vara*, să le compare ca să vază ce fin şi adevărat simte Coşbuc natura. În prima poezie e *primăvară*, e renaşterea naturii spre viaţă şi crearea vieţii, e tinereţea naturii. Natura nu e încă mamă, ea e copilă zburdalnică şi nebunatică, plină de dorinţi tainice, de presimţiri ale fericirii vieţii. Şi în armonie cu natura primăvăratică sunt strigările de veselie ale poetului, expresiunea simţimintelor de mulţumire zgomotoasă că viaţa reînvie, acea mulţumire cînd nu ştii : să rîzi de veselie sau să plîngi de bucurie ?

În a doua poezie, *Vara*, natura nu mai e la începutul vieţii, ea a ajuns în culmea vigoarei, puternică şi măreaţă ca însuşi Ceahlăul, care-şi ridică fruntea uriaşă spre soare, încărcată cu viaţă ca norul greoi care nu poate să se ridice deasupra Ceahlăului, parcă *n-ar avea aripi să zboare*. Natura nu mai e copilă, ea e mama viguroasă. Ajunsă la apogeul vigoarei, frumuseţii şi fericirii, ea a dat pradă copiilor săi sînurile de lapte pline. Fructele pomilor rup ramurile, spicele grele joacă-n vînt, mieii aleargă spre izvor, păsările plăpînde ciripesc, iar ea, natura-mamă, frumoasă şi robustă, se uită la plăsmuirea sa cu pieptul crescut, plin de o fericire nespusă. Şi se uită liniştit şi serios, cu liniştea şi siguranţa pe cari le dă vrîsta şi cu seriozitatea melancolică pe care o dă conştiinţa sigură că viaţa acum a atins apogeul, că trebuie să înceapă declinul : din însuşi prisosul vieţii va naşte moartea. Şi poetul aşa a priceput natura de vară, aşa a simţit-o, a pătruns în tainele ei şi de aceea nu strigă de veselie : veselia aici n-ar fi la locul său, ar fi falşă. Sufle-

tul e plin de fericire, atît de plin încît îl doare, ar vrea să plîngă, inima-i nobilă e plină de lacrimi şi de recunoştinţă pentru atîta fericire şi de pricepere ascunsă că din tot prisosul acesta de viaţă va naşte moartea ; dar moartea care vine din prisosul acestei vieţi atît de calde, luminoase, bogate, ea însăşi e plină de căldură şi lumină.

Nici un poet n-a simţit la noi aşa natura şi nici unul nu i-a cîntat un imn atît de sfînt. Se înţelege că un poet care pricepe şi simte aşa natura va şti s-o şi zugrăvească.

În creaţiunea lui Coşbuc natura trăieşte, îi simţi pulsul bătînd cu tărie. La el, în tablourile naturii, oamenii înşişi joacă un rol supus, ei nu sunt centrul şi scopul naturii şi creaţiunii, ci o parte din natură, cîteodată un mijloc de a o zugrăvi.

Iată, spre exemplu, minunatul peisaj sătesc *Iarna pe uliţă*.

E frig. Norii stau grămadă deasupra satului.

Aburi fumurii se ridică deasupra rîului şi pe uliţele înzăpezite au ieşit copii cu sănii. Excitaţi de frigul înţepător şi sănătos, ei se împing, sar, cad şi se rostogolesc în zăpadă. Colo, dintr-un colţ, apare un copil. Îmbrăcat în haina mai mare ca el, se tîrîie, înoată în zăpadă :

Cade-n brînci şi să ridică
Dînd pe ceafă puţintel
Toată lîna unui miel :
O căciulă mai voinică
Decît el.

Gloata de copii înconjoară pe micul „Barba-Cot" şi ar fi rău de el dacă o babă bătrînă, ce trece încet pe stradă, nu i-ar veni în ajutor. Dar atîta le-a trebuit ştrengarilor ; ei înconjoară pe babă, aşa că ea e nevoită să-şi facă drum cu băţul. Ei aleargă, năvălesc, ţipă, şi aşa, cu alai mare, petrec baba pe uliţă :

Ba se răscolesc şi cînii
De prin curţi, şi sar la ei.
Pe la garduri ies femei,
Se urnesc miraţi bătrînii
Din bordei.

„Ce-i pe drum atîta gură ?"
„Nu-i nimic. Copii ștrengari."
„Ei, auzi ! Vedea-i-aș mari,
Parcă trece-adunătură
De tătari."

Numai cine a trăit la țară poate să judece cît de frumos, de natural, de adevărat e acest peisaj sătesc de iarnă, cu cîtă grijă, observare fină și preciziune minunată sunt zugrăvite toate amănuntele. Cît de bine e acest mic „Barba-Cot", cu căciula pare-ar fi a lui tată-său și cațaveica mă-sei, înotînd prin zăpadă, și baba cu cojocul ei zdrențuit și încinsă cu sfori de tei, făcîndu-și drum cu bățul printre copii, și cît de exact e văzut *fumul* deasupra rîului.

Un peisaj sătesc, poate și mai frumos, e în poezia *In miezul verii*.

E amiază, vara. Toată natura pare a fi adormit sub razele dogoritoare ale soarelui. Doarme calea dintre lanurile de grîu, scînteind sub soare ca o pînză, dorm cîmpii arși de soare, doarme culmea, valea, lunca-i goală, la fîntînă e pustiu, nici o frunză nu se mișcă :

Și e liniște pe dealuri
Ca-ntr-o mănăstire arsă :
Dorm și-arinii de pe maluri
Și căldura valuri-valuri
Se revarsă.

Și în această liniște arsă de soare :

Numai zumzetul de-albine
Fără-ncepere și adaos,
Curge-ntr-una, parcă vine
Din adîncul firii pline
De răpaos.

Pentru a da viață peisajului adormit, dînd totodată și o mai mare senzație a căldurii, poetul evocă o țărancă venind fuga spre fîntînă cu un copil în brațe. Ea scoate apă să răcorească obrăjorii copilului, în urmă bea și ea cu sete și, frîntă de căldură, se așază pe buturugă să dea copilului să

sugă. Minunata poezie sfîrşeşte cu următoarele admirabile strofe :

Singur vîntul, colo iată,
Adormise la răcoare
Sub o salcie plecată —
Somnoros în sus el cată
Către soare.

Mai e mult ! Şi ca să-i fie
Scurtă vremea, pînă pleacă,
El se uită pe cîmpie,
Fluieră şi nu mai ştie
Ce să facă.

Dar deodată se opreşte :
Peste ochi îşi pune-o mînă
Şi zîmbind copilăreşte
Curios şi lung priveşte
Spre fîntînă.

Aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Cu ce putere e redată natura întreagă, adormită sub arşiţa soarelui. Ce adevărată şi fină audiţie artistică arată Coşbuc prin acest *zumzet de albine*, care curge într-una parcă „Din adîncul firii pline de răpaos". Acest zumzet de albine, prin el însuşi ne dă senzaţia zilei fierbinţi de vară. Ce puternică e comparaţia liniştei dogoritoare a satului cu *mănăstirea arsă :* într-o mănăstire e de obicei linişte, dar încă într-o mănăstire arsă ! Dar ţăranca venind fuga spre fîntînă pe nisipul fierbinte, şi mişcările iuţi şi enervate cu cari scoate apa, şi graba cu care răcoreşte obrăjorii copilului, şi setea cu care bea ea însăşi, şi osteneala cu care, *frîntă,* se lasă pe buturugă : toate aceste imagini ne provoacă senzaţia adîncă de amiază de vară, de căldură dogoritoare şi sunt atît de naturale, atît de adevărate ! Şi Coşbuc iubeşte aşa de sincer şi aşa de profund natura, că parcă se sfia şi-i era teamă ca întreg tabloul satului adormit sub arşiţa soarelui — un soare dogoritor de fierbinte, dar totuşi soare dătător de lumină şi căldură — îi era teamă că acest tablou să nu pară prea arid şi trist, şi de aceea el, prin cîteva trăsături finale, aruncă atîta gingăşie

delicată asupra tabloului întreg, fără să-i strice naturalul și armonia.

Cît de șăgalnic de frumoasă e imaginea vîntului de sub salcea răcoroasă, care fluieră cu neastîmpăr și cîtă șireată gingășie în imaginea vîntului care se uită ca un ștrengar curios și naiv spre fîntînă, la mama care-și dă sînul copilului. Și, repet, aceste trăsături delicate nu strică întru nimic armonia și adevărul poeziei întregi, pentru că vîntul e somnoros de atîta zăduf și în zîmbetul lui ștrengar, cu care se uită la sînurile nevestei de la fîntînă, stă parcă o nedumerire : ce-o fi căutînd acolo femeia pe așa căldură ?

Natura intră ca element constitutiv în multe din poeziile lui Coșbuc și peste tot e zugrăvită cu aceeași finețǎ și putere și ocupă de multe ori planul întîi, acolo unde ar fi trebuit să-l ocupe pe al doilea.

În admirabila poezie *La Paști*, Paștile par a fi tot atît o sărbătoare a naturii ca și a oamenilor. Cînd creștinii se întîlnesc în cale :

Își zic : Hristos a înviat !
Și rîde atîta sărbătoare
Din chipul lor cel ars de soare.

Acest simțimînt sfînt de sărbătoare, această mulțumire și bucurie par a fi produse tot atît de învierea lui Hristos, cît și de învierea naturii și cîteodată pare că învierea lui Hristos și învierea naturii se simbolizează una pe alta.

La Coșbuc natura nu servă numai de ramă frumoasă pentru tablourile vieții vesele, ci și de cadru întunecat pentru o dramă dureroasă a vieții și de cadru sinistru pentru o tragedie înfiorătoare — și lucru caracteristic : se întîmplă să fie rama mai prețioasă ca tabloul însuși. Astfel, o poezioară pe care Coșbuc a pus-o între cîntece începe cu următoarele două minunate strofe :

Cu noaptea-n cap, din casa lor,
Pe viscol am plecat,
Și-n deal m-am rězimat plîngînd
De-un paltin fulgerat.

Şi Oltul, ca un leu rănit
Gemea la cotituri,
Şi trist vuiau de-al toamnei vînt,
Intinsele păduri.

Acesta e cadrul minunat, grandios. În două strofe de la urmă e redat însuşi tabloul — starea sufletească a poetului. Poetul ar voi ca lumea să fie a lui, s-o sfarme sub picior ca pe un păhar şi să se prindă de piept cu Dumnezeu. Aceste strofe-tablou sunt mult mai slabe decît cele dintîi — cadrul.

Imaginea întîia conţine comparaţia lumii cu un păhar, o comparaţie slabă, nepotrivită ; imaginea a doua, a se prinde de piept cu Dumnezeu, e prea pretenţioasă.

Cîteodată cadrul întunecat se preface în sinistru cînd Coşbuc, în marginile acestui cadru, vrea să zugrăvească o scenă sîngeroasă, o crimă înfiorătoare. Astfel e natura în poemul *Regina ostrogoţilor*.

Amalasunda, regina ostrogoţilor, a luat de bărbat un simplu războinic, l-a făcut rege şi stăpîn, iar el, temîndu-şi domnia, ucide sfetnicii, ucide pe propriul său fiu şi acum a închis pe însăşi Amalasunda într-un castel, pe o stîncă colţuroasă şi vine noaptea s-o ucidă şi pe ea, nevasta şi regina sa.

Poema lui Coşbuc ne zugrăveşte înfiorătoarea scenă din urmă şi începe cu următoarele versuri :

Jalnic vîjîie prin noapte glasul codrilor de brad,
Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerile cad.

În castelul de pe stîncă, la fereastra solitară,
Stă pe gînduri o femeie şi priveşte-n noapte-afară.

Iar cînd înfiorătoarea crimă s-a consumat, ucigaşul :

A deschis apoi fereastra, şi pe colţuroasa stîncă
A împins rîzînd cadavrul în prăpastia adîncă.

Surd vuia prin codri vîntul, brazii se-ndoiau de vînt,
Urletul suna sinistru ca un urlet de mormînt.

Ce sinistră evocare a naturii ! Castelul pe stînca colţuroasă, înconjurat de păduri întinse, brazii seculari, ploaia

repede şi rece căzînd în noaptea neagră, fulgerele dese şi tăcute luminînd dezolarea naturii, vîntul urlînd sinistru prin păduri şi îndoind brazii! Şi cît de mare poet trebuie să fii ca să evoci cu atîta putere incomparabilă cele mai duioase şi mai gingaşe şi cele mai sălbatece şi mai înfiorătoare manifestări ale naturii. În versul din urmă, prin armonie imitativă, poetul ne face să auzim chiar urletul sinistru al uraganului.

Ar trebui să mai vorbim despre felul cum zugrăveşte poetul nostru codrul, „codrul frate cu românul" şi desigur frate bun cu Coşbuc, dar despre aceasta vom vorbi cu altă ocazie. Acuma vom spune cîteva cuvinte despre un procedeu pe care-l întrebuinţează foarte des în zugrăvirea naturii, prea des chiar — acesta e personificarea naturii.

*

Procedeul acesta, al personificării, are multe neajunsuri. Primul şi principalul e că e nefiresc, are ceva artificial, voit, în el. Al doilea neajuns, care izvoreşte din cel dintîi, e marea dificultate artistică a întrebuinţării acestui procedeu. Acest nefiresc şi această dificultate se explică foarte uşor. În personificările artistice, ca şi în comparaţii, există doi termeni diferiţi: unul — ceea ce e de personificat, şi altul — ceea ce personifică. Aceşti doi termeni însă sunt foarte diferiţi şi chiar trebuie să fie cît se poate de deosebiţi, căci de acolo atîrnă plăcerea noastră estetică, şi aceste obiecte atît de deosebite trebuie să se personifice unul pe altul: de aici nefirescul şi dificultatea.

Ca să pricepem mai bine, să luăm o pildă: codrul e personificat printr-un om viteaz, cu o forţă uriaşă. Imensa deosebire între codru şi om, oricît de viteaz ar fi acesta, nu cere dovedire, e prea evidentă. Aceste două obiecte, cari intră în personificarea artistică, trebuie să aibă unul sau mai multe caractere comune şi numai aceste caractere comune permit personificarea artistică. În cazul nostru, ceea ce va fi comun codrului şi omului viteaz e, spre pildă, puterea şi rezistenţa la loviturile vrăjmaşe, puterea de rezistenţă a codrului împotriva intemperiilor naturii şi a omului împotriva intem-

periilor vieţii. Dar oare, o dată precizat caracterul comun, poetul poate să i se încreadă şi să urmeze fără grijă compararea şi personificarea artistică? Desigur că nu. Aşa, în exemplul nostru, dacă omul viteaz ar doborî pe adversarul său cu o lovitură puternică de pumn sau de picior, el prin asta şi-ar manifesta puterea şi vitejia; dacă însă codrul personificat printr-un viteaz ar da un pumn sau un picior uraganului cu care se luptă, ar fi grotesc şi ridicul.

Prin această personificare s-ar întuneca mai întîi caracterele distinctive ale codrului uriaş, care are întindere mare în spaţiu, pe urmă s-ar evoca în conştiinţă, în mod evident şi brutal, marea deosebire între cei doi termeni de comparaţie; prin pumnul codrului s-ar învedera deodată toată deosebirea dintre om şi codru, şi problema artistului e tocmai contrară: anume, de a ne face, printr-o iluzie artistică, să uităm pentru moment toate deosebirile atît de strigătoare şi să ne concentrăm atenţia numai asupra caracterelor comune.

Idealul artistului ar fi ca, din doi termeni ai personificării, să creeze prin sinteză artistică un al treilea, în care s-ar topi caracterele comune lor, care n-ar fi deci nici unul din cei doi termeni, fiind totodată şi unul şi altul. Şi în de-a lungul întregei creaţiuni artistice, nu trebuie să fie vreo notă falşă, o comparaţie neabilă, care ne-ar aduce în conştiinţă deosebirea mare între termeni, pentru că atunci vraja e pierdută, iluzia necesară dispare şi întreaga creaţie e compromisă. În schimb, dacă artistul reuşeşte să învingă toate aceste dificultăţi, atunci plăcerea noastră estetică e cu atît mai mare. Pentru că învingerea dificultăţilor e unul din principiile plăcerii estetice, în general, iar în personificările artistice, în special, de aceea tocmai trebuie ca termenii personificării să fie cît se poate de deosebiţi: nu se personifică un codru printr-un crîng, nici invers.

Am crezut potrivită amintirea acestor cîteva principii estetice, necesare pentru priceperea lui Coşbuc; el întrebuinţează foarte des acest procedeu poetic şi de multe ori ajunge la o rară perfecţie artistică în întrebuinţarea lui.

Astfel, cît de gingaşă, şăgalnică şi frumoasă, în poezia *Vîntul*, e personificarea vîntului prin flăcăul cu blonde plete

ce se joacă cu fetele în luncă, le trage de mînecă, li se joacă în păr, le sărută :

Ba ele-şi mai desfac şi sînul,
Şi-n sîn el li se joac-acum —
Il prind o dată şi-l sugrum,
Că s-a obrăznicit românul !

Mai serioasă şi mai artistică e personificarea serei, în poezia cu acelaşi nume, prin fata frumoasă ce se desparte de mirele ei — soarele — care apune. Sunt strofe de o rară frumuseţe picturală.

Ai durat prin aer punte
Din făşii de foc ; te-ai dus
Tot mai sus şi tot mai sus.
Stai acum pe-un vîrf de munte
Şi-ţi întorci senina frunte
Spre apus.

. . . .

Ochii ţii la soare ţintă,
Şi cu ochii tu-l dezmierzi :
E flăcău şi-acum îl pierzi.
Şi ţi-e drag, şi stai ca frîntă...
El s-a dus, şi jalnic cîntă
Codrii verzi.

Umed aer te-mpresoară,
Şi-n durerea ta atunci
Rupi cununa şi-o arunci ;
Roşii flori prin aer zboară
Desfoiate ca să moară
Jos prin lunci.

Şi mai departe, tristeţa naturii pe vremea înseratului e personificată prin plînsul fetei, roua sunt lacrimile ei şi *fata-seară*, înciudată de plecarea mirelui-soare, strînge aurul de pe turn, ascunde fluturii în vălcele, culcă rîndunelele în cuibul lor şi pune zăvorul pe uşa dragei poetului.

Personificarea în toată poezia e bine susținută, deși poetul avea de personificat un lucru atît de difuz și puțin concret, cum e vremea înseratului. De aceea sunt și strofe slabe, mai ales strofa a doua. Cînd poetul compara roșul cerului de la asfințit cu hainele roșii ale fetei, mai merge; dar cînd compară roșul mai întunecat de la marginea orizontului cu trandafirii fetei de la *tîmplele amîndouă*, apoi aceasta nu merge de loc, pentru că roșul mai întunecat de la marginea de cer e despărțit tot prin roș, mai deschis, pe cînd trandafirii de la tîmple vor fi despărțiți prin părul de pe cap și această prozaică imagine ne e adusă în cunoștință prin cuvintele poetului: „tîmplele amîndouă". În schimb, e foarte frumoasă comparația întunericului ce se lasă deasupra pămîntului, cu părul negru al fetei, ce se varsă de-a lungul trupului:

Peste brațele rotunde,
Peste pieptul tău frumos,
Ca un rîu întunecos
Părul ți se varsă-n unde
Și din creștet el te-ascunde
Pînă jos.

Dar se va obiecta poate: părul fetei nu e oare o parte tot atît de concretă a trupului ei, ca și tîmplele; de ce dar personificarea din urmă ar fi reușită și cea dinainte nu? Explicarea, cetitorii pot s-o găsească în cele cîteva principii estetice menționate mai sus. Acolo am arătat că obiectul care e personificat și cel ce personifică trebuie să fie cît se poate de deosebite, dar de asemenea trebuie să aibă cît se poate mai multe caractere comune. La acest principiu corespunde mult mai puțin personificarea întîia decît a doua.

În adevăr, în cazul întîi, între trandafirii de pe tîmplele fetei și roșul orizontului, culoarea roșie e unicul caracter comun, pe cînd în personificarea a doua sunt mai multe caractere asemănătoare. Astfel părul fetei e întunecos și seara e întunecoasă; părul se mișcă, *se varsă*, și seara se mișcă, coboară; părul se varsă de sus în jos și tot astfel pare că vine și întunericul serii; părul întunecos învăluiește pe fată de la creștet pînă jos, după cum seara întunecoasă învăluiește în

întuneric pămîntul — şi afară de aceasta, imaginea din urmă, prin ea însăşi, e minunat de frumoasă.

O altă observaţie se va face desigur lui Coşbuc : în *Seara* lui e prea multă mişcare, viaţă, prea puţină melancolie, prea puţin din liniştea serii. Această obiecţie e adevărată, dar vorbeşte mai mult pentru decît împotriva lui Coşbuc. Se înţelege, *Seara* lui Coşbuc nu seamănă cu seara lui Eminescu, dar aici se arată încă o dată deosebirea între poezia ţărănească a lui Coşbuc şi poezia claselor civilizate, mai ales a proletarilor culţi.

Seara omului enervat şi neurastenizat al civilizaţiei burgheze va fi o seară de o linişte dulce, necesară nervilor osteniţi, va fi plină de melancolie şi tainică voluptate, ca însuşi sufletul omului blazat ; seara aceasta va fi a lui Eminescu din *Somnoroase păsărele*, atît de dulce, liniştită, melancolică, unde e aşa de mult „vis şi armonie" şi aşa de puţină viaţă. Seara ţăranului poet Coşbuc e tot frumoasă, dar temperamentul lui e mai viguros, nervii mai rezistenţi, şi seara lui e plină de mişcare, de viaţă, de humor, iar fata din poezia *Seara* e ciudoasă, rea, energică.

Dacă un eminescian de talent ar fi luat aceeaşi temă : personificarea *înserării* printr-o fată frumoasă, natural că fata eminescianului ar fi alta decît a lui Coşbuc. Şi dacă cel dintîi ar fi comparat foile de flori ce zboară prin aer la asfinţit cu florile ce cad din cununa de mireasă a fetei, atunci fata eminescianului, plină de tristeţă adîncă şi ireparabilă pentru plecarea mirelui soare, ar fi scos cununa de pe capul trist şi cu degetele-i frumoase şi subţiri ar fi început să rupă petalele una cîte una, azvîrlindu-le în aer, iar cu ochii umezi de plîns ar fi privit cum se împrăştie ele în vînt, aşa cum s-au împrăştiat iluziile sale. Dar fata lui Coşbuc, înciudată, azvîrle cununa de flori de pe cap — ce vreţi, n-are destulă educaţie, că e doar ţărancă din satul lui Coşbuc, e soră bună cu Simina din *Dragoste învrăjbită*.

Aici vedem bine cum, chiar în manifestaţiunile cele mai delicate ale artei, în personificările artistice, Coşbuc îşi conservă personalitatea sa atît de pronunţată.

Mai frumoasă şi artistică e, în *Prahova*, personificarea rîului cu acelaşi nume printr-o fată frumoasă. Nu-i vorbă, aici personificarea e şi mult mai lesne de făcut, pentru că aici

amîndoi termenii de comparaţie sunt reali, concreţi. În unele strofe poetul nostru atinge aproape idealul personificărilor artistice. Spre pildă, în strofa următoare :

Vino-ncet pe aici, iubită !
Adă mîna, să nu cazi
Peste pietrile din cale !
Tu tresari de fericită
Şi-mbătată de viaţă ;
Soarele-ţi răsare-n faţă —
Haid-acum fugind la vale
Printre şoptitorii brazi.

Aici iluziunea artistică produsă de poet e aşa de mare, încît Prahova pare într-adevăr transfigurată prin arta miraculoasă a poetului într-o fată frumoasă, iar fata în Prahova încîntătoare, şi amîndouă într-o fiinţă minunată ce întruneşte într-o armonie superioară frumuseţa şi-a uneia şi-a alteia.

În *Prahova* nu toate strofele sunt de aceeaşi putere, şi una care ne pare chiar nereuşită e următoarea :

Cîteodată mînioasă
Spumegînd, la cotituri
Te azvîrli vuind în vale...

Aceea care mînioasă, spumegînd, se azvîrle la cotituri, vuind la vale, nu e nici frumoasă, nici fată, adecă nu e frumoasă ca fată, dar e frumoasă ca Prahova şi astfel armonia între cei doi termeni e distrusă, vraja e ruptă şi noi vedem Prahova şi nu fata — şi degeaba urmează poetul :

Dar aşa eşti mai frumoasă !
Ochii negri ţi-i întuneci
Şi sălbatică aluneci ;
De-al tău vuiet gem în cale
Liniştitele păduri.

Şi aici noi urmăm a vedea Prahova sălbatecă şi frumoasă, iar nu fata.

Idealul întreg al personificării artistice îl atinge Coşbuc în minunata poezie, sau mai bine zis poemă : *Brîul Cosînzenei* — şi nu în cutare sau în cutare strofă, ci în armonia supe-

rioară a întregei poeme, una din cele mai frumoase din cîte a scris Coşbuc.

Ne pare rău că nu putem să retipărim în întregime această minune de frumuseţă. Tema e luată din poveştile populare, numai înfrumuseţată de poet.

Ileana Cosînzeana, idealul frumuseţii plăsmuit de poporul român, are un brîu minunat ce arde luminos, încins în jurul trupului, şi de acest brîu stă legat tot norocul fetei — de-l va pierde, îşi pierde norocul pe veci :

Ea trece-n dulce nepăsare
Prin lunci cu flori şi doarme-n văi,
Iar păzitor pe Vînt îl are —
Întreaga viaţă vis îi pare
Şi joc îşi bate de flăcăi.

Soarele însuşi, dătător de lumină, viaţă şi iubire, a îndrăgit fata. El i-ar fura brîul, dar ea nu vrea să ştie de soare, şi el vrea să se răzbune, de aceea trimite pe Făt-Frumos, care ademeneşte fata, o duce-n codru unde-i descinge brîul, pe care-l fură soarele :

Atunci Ileana şi simţeşte
Că-i arde plînsul în priviri ;
Ea după brîu în jur priveşte
Şi-aprinsă-i faţa-ngălbineşte
Că nu e brîul nicăiri.

Şi cum ea varsă desperată
Un plîns amar, un cald şiroi,
Curgea din cer ploaie curată,
Iar dintre ploi lucind s-arată
Frumosul brîu stropit de ploi.

Şi-n ceruri călătorul soare
Rîdea cu hohot repetat
Şi prin văzduhuri plutitoare
Lăsa săgeţi răzbunătoare
De-a lungul brîului furat.

„Vai, brîul meu! gemea copila,
Atît de mult eu l-am temut
Dar Făt-Frumos desceinsu-mi-l-a !"
Şi-apoi plîngea, mai mare mila
Şi-n nopţi apoi ea s-a pierdut.

Ceea ce face valoarea cu totul superioară a acestei creaţiuni poetice nu e numai zugrăvirea dragostei — deşi dragostea în această poemă e atît de sănătoasă, caldă, ademenitoare — şi nici numai zugrăvirea minunată a naturii, deşi o zi de vară cu ploaie caldă, cu soare şi curcubeu, cu tunete şi fulgere îndepărtate, e evocată cu o putere artistică incomparabilă — dar ceea ce face mai ales valoarea superioară a acestei creaţiuni minunate e armonia în care se topesc dragostea şi natura toată, transformîndu-se una în alta. Şi una şi alta par a fi nuanţe diferite, schimbăcioase, ale aceleiaşi lumini sclipitoare ce arde pe o piatră nestimată. Soarele cald, dătător de viaţă, căldură şi lumină, e îndrăgostit ca un flăcău ştrengar. Ileana, viziunea minunată, pare a fi ţesută din lumină şi căldură, în care ea se pierde ca o apariţie imaterială — şi hohotele repetate ale tunetului depărtat, atît de omeneşti, şi brîul Ilenei, care se întinde pe ceruri curcubeu, şi curcubeul din cer, care încinge trupul subţire, cald şi mlădios al fetei, şi caldele şiroaie de lacrimi ale Ilenei par şiroaie de ploaie caldă a naturii, iar picăturile de ploaie ce cad, strălucind în soare, par a fi lacrimile curate ale fetei, şi zîmbetul soarelui atît de mîngîios, şi căldura de pe faţa Ilenei atît de dogoritoare... Marginile între natura largă şi frumoasă şi între dragostea omenească par a fi dispărut, ele se arată ceea ce şi sunt : manifestările diferite ale aceluiaşi *tot*.

Natura cîntă imnul dragostei, dragostea imnul sfînt al naturii, şi împreună, într-o simfonie înălţătoare, slăvesc izvorul unic şi veşnic al frumosului. Acest panteism estetic ce se degajează din *Cosînzeana*, e ceea ce face din această poemă o creaţie atît de superioară.



Acum doi ani, vorbind despre *Nunta Zamfirii* şi *Moartea lui Fulger*, am considerat aceste două balade ca două poeme epice din eposul popular : una epopeea nunţii, cealaltă a

morții și îngropăciunii la români. De atunci a apărut al doilea volum din poeziile lui Coșbuc: *Fire de tort* și în postfața acestui volum, Coșbuc îmi dă deplină dreptate.

„De cînd am început să scriu — zice el — m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiectele luate din poveștile poporului, și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee. *Ideal* e un episod din această epopee, ca și *Nunta Zamfirii, Moartea lui Fulger, Fulger, Tulnic și Lioară, Craiul din cetini, Laur Balaur, Petru Portărel* — aceste din urmă cinci publicate toate în *Tribuna*, 1887—1888, și altele vro cîteva nepublicate. Am părăsit ideea însă, parte din pricină că am făcut greșala să încep să scriu poemele în două feluri de metre — unele în versuri de paisprezece silabe, altele în versuri de opt silabe — parte că de cînd am venit în România am fost silit să mă ocup cu alte lucruri, nu cu poezia, și de multe ori eram nevoit de mizerie să scriu ode în loc de poeme."

Cititorii mei vor găsi poate aici o confirmare a multora din cele susținute în articolele mele. Aici însă nu e vorba de asta, aici trebuie să ne exprimăm numai adînca noastră părere de rău că poetul a fost nevoit să se lase de ideea asta măreață, care l-a frămîntat din tinerețǎ. Mai întîi, Coșbuc, în poemele pînă acum publicate, a arătat un talent foarte mare de rapsod român, și, afară de aceasta, ceea ce nu face Coșbuc în această privință va rămînea nefăcut pentru totdeauna. Aceste cuvinte nu trebuie luate, bineînțeles, în acel sens că țara românească nu va mai produce poeți de talentul lui Coșbuc sau de un talent și mai mare, nu ; sperăm cá va produce, dar condițiile excepționale în cari s-a născut și dezvoltat talentul lui Coșbuc nu se vor mai produce.

Coșbuc e fiu de popă țărănesc din ținutul Năsăudului, unde popii, și mai ales fiii lor, nu se deosebesc de loc de ceilalți țărani. Satele din ținutul Năsăudului sunt relativ avute, țăranii munteni voinici. Pînă acum treizeci de ani încă, aceste sate au fost organizate milităreşte, ca sate de grăniceri — paznici ai frontierelor — un fel de cazaci ai Austriei. Între acești voinici, între acești grăniceri, la cari trăiau încă spiritul și tradițiile războinice, s-a născut și a scris Coșbuc.

E adevărat că Coșbuc a învățat la liceu, dar la liceul din Năsăud au fost mulți fii de țărani, și despre viața lor iată ce zice însuși Coșbuc, într-un articol al său :

„Noi eram băieţi de ţărani oieri şi purtam căciulă şi iţari. Vacanţele ni le petreceam prin păduri şi prin munţi, căci numai la şcoală eram «domnişori», iar acasă eram «ciobani».“

Acest cioban, flăcău atît de admirabil dotat de natură, a trăit în condiţiuni asemănătoare cu rapsozii vechi, a trăit în condiţiuni producătoare de rapsozi. Nu e deci de mirare ca acestui copil, atît de admirabil dotat, încît la şaptesprezece ani creează capodopere, să-i fi venit în gînd ideea îndrăzneaţă, să scrie, după basmele ţărăneşti, într-un ciclu de poeme, epopeea poporului român ; el era pentru asta cel chemat.

De acum însă condiţiile sociale se schimbă şi în Năsăud tot mai mult civilizaţia invadează munţii şi satele, tradiţiile războinice se vor uita tot mai mult, iar în ce priveşte ţărănimea din România liberă, nimeni cred nu va susţine că şi condiţiile-i de trai sunt prielnice pentru producerea rapsozilor — doar poate de va porunci d-l subprefect ! Iată pentru ce am zis că numai Coşbuc ar fi putut să ne dea această epopee şi ce n-a făcut el, nu se va mai face.

Părerea noastră de rău se micşorează prin faptul că o parte din creaţia îndrăzneaţă plănuită e făcută, şi ceea ce e făcut, e puternic şi admirabil de frumos.

Aici trebuie să-mi exprim încă părerea de rău că n-am putut să-mi procur cele cinci poeme despre cari vorbeşte Coşbuc — astfel sunt nevoit să mă mărginesc numai la cele pe cari le găsesc în cele două volume de poezii apărute pînă acum.

Poporul român, cum sunt, de altmintrelea, toate popoarele la un anumit stadiu al dezvoltării lor, în baladele sale îşi populează lumea cu eroi, prinţi, împăraţi, zîne, vrăjitori mai presus de fire. Toate aceste plăsmuiri fantastice, în definitiv, nu fac decît să oglindească, într-un fel sau altul, adevărata şi reala viaţă a ţăranului. Astfel un crai sau împărat, în baladele sau poveştile populare, va fi tot un fel de ţăran, mai bogat, mai puternic, dar, în sfîrşit, tot un ţăran. Pricina acestui fenomen nu rezidă în deosebita genialitate a poporului, ci dimpotrivă, în orizontul lui prea strîmt.

Ţăranul, mai ales pe vremea cînd producea creaţii poetice, deci înainte de introducerea instituţiunilor moderne şi a drumurilor-de-fier, nu cunoştea, în definitiv, decît satul său, cîteva sate împrejur şi, mult, vrun tîrguşor mai apro-

piat, care mai prin nimic nu se deosebea de sat. Satul : iată la ce se mărginea întreaga reprezentare a lumii la ţăran. Fantazia omului nu lucrează însă decît asupra elementelor pe cari ni le dă viaţa reală, fantazia nu poate decît să le mărească proporţiile, sau să le combine într-un mod neobişnuit. Ţăranul va avea deci ca elemente pentru lucrarea fantaziei tot numai satul şi viaţa satului, căci alta nu cunoaşte — e deci foarte natural ca în toate plăsmuirile lui fantastice să se găsească iarăşi şi iarăşi satul cu viaţa lui.

Acestei imposibilităţi a fantaziei de a se depărta prea mult de viaţa reală datorim faptul că din creaţiile fantastice ale ţărănimii, oricît de mărite ar fi proporţiile şi oricît de capricioase ar fi combinările, putem să ne reconstituim viaţa ţărănimii care le-a produs. Aici e prima piatră de încercare pentru un poet cult care va scrie o baladă populară ţărănească. Un poet cult, care cunoaşte literaturile străine şi viaţa largă, are un orizont cultural şi artistic nemăsurat mai mare ca ţăranul, de aceea, conştient sau inconştient, artistul cult va fi ispitit să introducă în opera sa elemente străine ţărănimii ; în acest caz, opera poate fi desigur foarte frumoasă, de mare valoare artistică, însă ea nu va mai fi populară, nu va mai oglindi viaţa ţărănească.

A doua piatră de încercare pentru artistul cult e următoarea. Poporul crede cu tot dinadinsul în plăsmuirile sale fantastice : crai, zmei, draci — şi această credinţă sinceră se oglindeşte în creaţiile lui ; poetul cult nu poate să creazä serios în ele şi aceasta poate să se oglindească în opera sa.

În *Nunta Zamfirii* Coşbuc a învins în chip strălucit toate aceste greutăţi. Aici e o adevărată nuntă ţărănească, numai proporţiile îi sunt mărite — mărite pînă la dimensiuni epice — prefăcînd-o astfel într-o epopee a nunţii ţărăneşti. În balada lui Coşbuc, pentru moment s-ar părea că nunta Zamfirii se face centrul preocupării lumii întregi, cînd bătrîni, tineri, neveste, fete, feciori, împăraţi, crai, prinţi, prinţese încep să pornească la nuntă, din cele patru colţuri ale lumii, în rădvane şi călări. Şi acest popor imens chioteşte, bea, cîntă, joacă în jurul meselor ce cuprind un *hotar întreg*.

Cum am spus şi altă dată, această veselie ce respiră în creaţia lui Coşbuc nu e obişnuită, ci e a ţăranului român, cînd la zile mari, dînd la o parte toate grijile şi nevoile, îşi cheltuieşte în chiot, cînt şi joc puterea acumulată dintr-atîta

muncă la cîmp, dintr-atîtea ploi calde de vară și reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară și îngheț de iarnă, dintr-atîta soare :

A fost atîta chiu și cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt !
Și soarele mirat sta-n loc,
Că l-a ajuns și-acest noroc,
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt !

Se-nțelege, cînd tu, poet, ai puterea să redai într-o poemă veselia unui popor întreg cu atîta putere, încît versurile, ele înseși, par că joacă și cîntă, ai dreptul să oprești în drumul său soarele să vadă și el această minune.

Întreaga mișcare imensă a acestei mulțimi de socri, nuni, nuntași, starosți, crai, crăiese, prinți, prințese, mișcare plină de zgomot și veselie, e redată cu o putere admirabilă de plasticizare.

În poezia epică, toată viața și acțiunea omenească e zugrăvită mai ales prin partea obiectivă, exterioară a vieții, aprofundarea subiectivă sufletească e problema unui alt gen de poezie — cea lirică — și e produsul unui stadiu mai înaintat în dezvoltarea omenirii.

Ceea ce se cere deci mai ales unui poet epic e puterea de a zugrăvi aspectul extern al vieții prin imagini vizuale și auditive. Coșbuc, în *Nunta Zamfirii,* a arătat ce rari calități necesare unui poet epic posedă el.

A reda o imagine vizuală *în mișcare* e foarte greu. Poporul român, în poeziile sale, a arătat că posedă această însușire și a dat-o în dar poetului său Coșbuc. Ce imagine frumoasă, prinsă în zbor, e în această strofă minunată :

Voinicii cai spumau în salt ;
Și-n creasta coifului înalt,
Prin vulturi vîntul viu vuia,
Vrun prinț mai tînăr cînd trecea,
C-un braț în șold și pe prăsea
Cu celălalt.

Aici tînărul prinț, călare pe calul înspumat, cu un braț în șold și cu altul pe prăsea, e o imagine foarte frumoasă; poza prințului arată un călăreț abil, îndrăzneț, grațios și simți parcă și vezi și auzi cum coiful călărețului despică aerul în goana nebună a calului, pentru că :

Prin vulturi vîntul viu vuia...

Armonia imitativă din acest vers nu e o boscărie poetică, nu e meșteșugită, ea e necesară, naturală și ne face să auzim zgomotul sec al aerului izbit și despicat de minunatul călăreț. Dacă e așa de greu de redat într-o imagine un om în mișcare, cu atît mai greu e de zugrăvit mulțimea în mișcare. Coșbuc arată și în această privință o putere artistică cu totul neobișnuită.

Întreaga mișcare imensă din *Nunta Zamfirii*, cum am zis, e redată cu un adevăr, cu o siguranță, cu un relief incomparabil. Coșbuc ajunge să ne dea într-o singură strofă, întreaga horă românească în toată mișcarea sa, în toată armonia sa vie :

Trei pași la stînga binișor
Și alți trei pași la dreapta lor ;
Se prind de mîni și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pămîntul tropotind
În tact ușor.

Aici nu numai vedem hora, dar o și auzim. Pentru a săvîrși această minune de a zugrăvi într-o singură strofă hora, Coșbuc ne atacă prin toate simțurile.

Eminescu de asemenea a zugrăvit o nuntă țărănească în *Călin* — și cu materialul luat din basmele populare. Ar fi desigur foarte interesant de făcut o analiză comparativă a acestor două creații atît de frumoase ; aici însă n-o putem face, nu ne îngăduie nici spațiul, ne-ar duce și prea departe. Asupra unei singure deosebiri foarte însemnate vom atrage atenția cititorilor. Nunta din *Călin*, drept vorbind, nu e o nuntă țărănească. Eminescu zugrăvește o nuntă boierească cu materialul din basmele populare ; face să se serbeze această nuntă în pădure, cu nuni, nuntași travestiți în hainele țăranilor idealizați de basmele populare. Toată această travestire

însă nu poate să ne înşele asupra adevăratului caracter al nunţii din *Călin*, care tot pe atîta nu e nuntă ţărănească, pe cît o domnişoară îmbrobodită cu năframă nu e ţărancă.

Se înţelege, această travestire nu împiedică creaţiunea lui Eminescu de a fi foarte frumoasă, ba, în unele privinţi, îi dă un farmec deosebit, dar îi lipseşte orice caracter de generalitate. Nunta din *Călin* nu e nici nuntă tipică boierească, nici ţărănească, pe cînd la Coşbuc are acest caracter de generalitate. Nunta lui e o nuntă ţărănească idealizată, iar prin dimensiunile mărețe pe cari le ia această idealizare, ea devine chiar o epopee a nunţii.

Sunt două puncte culminante contrastînd în viaţa poporului : primul e căsătoria, nunta cu toată veselia ei exuberantă, al doilea e moartea, cu toată durerea ei nemărginită.

Nunta ţărănească ne-a zugrăvit-o Coşbuc în poema *Nunta Zamfirii.*

Moartea ţărănească ne-o zugrăveşte în *Moartea lui Fulger.*

Coşbuc a voit să ne dea ca un *pendant* la epopeea nunţii, epopeea morţii — la epopeea veseliei, epopeea durerii.

Problema artistică pe care a avut-o de rezolvit poetul în poema din urmă e mult mai grea decît în cea dintîi.

După planul poemei, după sensul ei însuşi de poemă populară cu un caracter epic — poetul trebuia să se servească în zugrăvirea durerii de elemente din viaţa ţărănească, după cum a făcut pentru veselie în *Nunta Zamfirii* — şi să zugrăvească durerea mai ales prin aspectul ei extern, mărind numai proporţiile pînă la dimensiuni epice. În zugrăvirea morţii şi a durerii, însă, aceste elemente şi mijloace artistice sunt mult mai puţin suficiente decît în zugrăvirea veseliei.

Moartea aduce în conştiinţa unui om cult idei, cugetări vaste, cari întrec priceperea şi cugetarea poporului, iar durerea atinge toate coardele sufletului, cu mult mai mare putere decît veselia, încît zugrăvirea ei prin imagini externe e mult mai grea.

Coşbuc şi aici s-a arătat la înălţimea problemei artistice. În *Moartea lui Fulger*, Coşbuc se ridică la cugetările cele mai înalte, atacă problemele cele mai grele din cîte există : a destinului, a scopului şi nimicniciei vieţii şi mai ales problema morţii, a negrei morţi şi a înfricoşatei veşnicii, şi toate aceste cu aceeaşi limbă simplă, cu aceleaşi imagini, cu aceleaşi cugetări şi simţiminte ale poporului român.

Cînd Coşbuc vorbeşte de nimicnicia vieţii, de imensul şi negrul pustiu, de destin, el nu aleargă la filozofia lui Schopenhauer, nici la poezia lui Leopardi sau Lenau. În filozofia, în poezia, în durerea poporului a găsit Coşbuc elementele care-i trebuiau.

Tema poemei e cît se poate de simplă, după cum simple sunt în genere plăsmuirile poporului. Fulger, fiul unui crai, e ucis de „un braţ hain" şi roibul îl aduce mort la părinţi — de aici desperarea părinţilor, urmată de înmormîntarea lui Fulger.

În marginile acestei teme simple a zugrăvit Coşbuc moartea la români.

Poema începe cu următoarea minunată strofă :

În goana roibului un sol,
Cu frîu-n dinţi şi-n capul goi,
Răsare, creşte-n zări, venind,
Şi zările de-abia-l cuprind,
Şi-n urmă-i corbii croncănind
Aleargă stol.

Strofa asta frumoasă, unde avem o imagine vizuală în mişcare, seamănă mult cu altă strofă, din *Nunta Zamfirii*, şi anume cu acea în care tînărul prinţ, călăreţ cu coiful în cap, trece pe un cal înspumat, cu o mînă în şold şi cu alta pe prăsea. E tot o imagine vizuală în mişcare ; şi acolo e tot un călăreţ ce aleargă în goana nebună şi cu toate acestea ce imensă deosebire !

Acolo, prin poza, prin ţinuta călăreţului e exprimată graţie, lumină, veselie, viaţă — aici tristeţa, moartea. Aici călăreţul e un sol — şi acest sol nu duce o solie bună, că prea vine în goană şi cu frîul în dinţi, cu capul gol şi în urma tristului călăreţ aleargă croncănind un stol de corbi negri ce-şi aşteaptă prada... Şi în felul acesta, prin schimbarea cîtorva trăsături, din două imagini asemănătoare, una exprimă veselia şi viaţa, alta durerea şi moartea.

Astfel un mare pictor, dintr-o femeie zugrăvită pe pînză, cu mîinile ridicate ca să bată din castagnete, prin cîteva aruncături de penel face ca tot aceleaşi mîini ridicate în sus să ceară mila şi îndurarea cerească. Comparaţia între aceste două strofe ne lămureşte felul cum Coşbuc va zugrăvi durerea

morții în poema sa. Întreaga mișcare puternică de veselie din *Nunta Zamfirii* se preface în zbucium de durere în *Moartea lui Fulger.*

Am văzut cum în poema întîia, lumea întreagă, din cele patru colțuri se răscoală și vine să bea, să joace la nuntă. Tot atîta popor se ridică și în poema a doua ca să vie să plîngă moartea lui Fulger :

Iar cînd a fost la-nmormîntat,
Toți morții parcă s-au sculat
Să-și plîngă pe ortacul lor,
Atît era de mult popor
Venit să plîngă pe un fecior
De împărat !

Această mulțime nenumărată, cît mulțimea imensă a celor morți, e de un grandios efect.

Am văzut, de asemenea, cum în *Nunta Zamfirii*, însuși soarele se bucură că l-a ajuns acest noroc, să vadă el atîta veselie pe pămînt. În *Moartea lui Fulger* s-ar părea că însuși soarele ar trebui să se întunece pe veci, de durere :

Dar mîne va mai fi pămînt ?
Mai fi-vor toate cîte sunt ?
Cînd n-ai de-acum să mai privești
Pe cel frumos, cum însuți ești,
De dragul cui să mai trăiești
Tu, soare sfînt ?

Prin această mărire de proporții, prin această extensiune de durere, de la omenire la universul întreg, Coșbuc dă poemei un adevărat caracter epic. Și cu aceeași putere e zugrăvită durerea părinților. Cît de puternic e arătată, în patru versuri numai, desperarea și spaima nebună a bătrînului rege, cînd recunoaște în cel mort pe fiul său, Fulger. Cînd l-a văzut :

Cu vuiet s-a izbit un pas
De spaimă-n lături și-a rămas
Cu pumnii strînși, fără de glas,
Ca un pierdut.

Aici noi nu numai că vedem și simțim spaima și durerea, dar prin această *izbitură cu vuiet* o și auzim.

Dar strofa superbă adresată mamei, o strofă incomparabilă prin energia și puterea cu care exprimă durerea unei mame, înaintea coșciugului deschis al copilului său :

Ah, mamă, tu ! Ce slabă ești !
N-ai glas de vifor să jălești ;
N-ai mîni de fier, ca fier să frîngi ;
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi,
Nu ești de foc, la piept să-l strîngi,
Să-l încălzești !

Sunt patru momente principale care întovărășesc moartea la un popor. Sunt jelirile, bocetele celor rămași, mai ales ale părinților ; sunt mîngîierile, condoleanțele aduse celor cerniți și triști ; e ritualul funebru propriu-zis — pregătirea mortului pentru drumul de veci — și înmormîntarea. Toate aceste momente dureroase le-a zugrăvit Coșbuc în poema sa, ceea ce și mai cu drept cuvînt o preface în epopeea morții la români. Ne vom opri și noi la fiecare din aceste momente în parte.

Iată gemetele și blestemele mamei, spuse în versuri de o energie admirabilă :

Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?
Ce urmă peștii-n apa lor ?
Să fii cît munții de voinic,
Ori cît un pumn să fii de mic,
Cărarea mea și-a tuturor
E tot nimic !

Că tot ce ești și tot ce poți
Părere-i tot dacă socoți —
De mori tîrziu, ori mori curînd,
De mori sătul, ori mori flămînd,
Totuna e ! Și rînd pe rînd
Ne ducem toți !

Mai departe, nenorocita mamă se revoltă împotriva lui D-zeu, pe care-l face păgîn, pentru că i-a luat copilul, şi plîngerile ei se sfîrşesc cu următoarele versuri :

De ce să cred în el de-acum ?
In faţa lui au toţi un drum,
Ori buni ori răi, tot un mormînt !
Nu-i nimeni drac şi nimeni sfînt !
Credinţa-i val, iubirea vînt,
Şi viaţa fum !

Trebuie să mărturisesc că la prima cetire a poemei am fost înclinat să văd în plîngerile acestea o concepţie pesimistă a vieţii şi de aceea mi-a părut nefirească. Se înţelege, concepţia aceasta în versurile citate e exprimată cu o rară putere, dar plîngerile sunt ale poporului şi poporul român numai o concepţie pesimistă a vieţii nu are. Studiarea mai aprofundată a creaţiei poetice a lui Coşbuc m-a făcut să reviu asupra primei impresii.

Pesimismul şi optimismul sunt două concepţiuni filozofice asupra vieţii şi a avea una sau alta din aceste concepţiuni înseamnă a fi pesimist sau optimist. În filozofia vieţii practice însă, în viaţa de toate zilele, oamenii nu sunt de obicei nici pesimişti, nici optimişti, sau şi una şi alta la un loc. Fiecare poartă în el şi germenii pesimismului şi ai optimismului, în grade şi proporţii deosebite, şi ei se manifestează într-un fel sau în altul, în felurite condiţiuni. Nu sunt oameni cari să rîdă numai sau numai să plîngă toată viaţa lor, şi dacă sunt, aceştia nu-s nici pesimişti, nici optimişti, ci sunt nebuni. Omul cel mai optimist, cu o concepţie a vieţii din cele mai senine, lovit de o crudă şi neaşteptată nenorocire, va manifesta pentru moment gîndirile şi sentimentele cele mai pesimiste.

Poporul român are şi el o concepţie a lui asupra vieţii. Această concepţie, natural, e simplă şi mărginită, în conformitate cu cultura lui, dar ea ajunge poporului pentru explicarea tuturor fenomenelor cari i se prezintă minţii. Această concepţiune e optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă, dar e produsă de viaţa normală şi numai pe aceasta o explică. O întîmplare extraordinară, cum e o nenorocire mare, neaşteptată şi neobişnuită, răs-

toarnă pentru moment filozofia ţăranului, tot cu atîta uşurinţă ca şi pe a orăşeanului. Înaintea unei gropi deschise, a unei fiinţi scumpe, toţi, de la ţăran pînă la aristocrat, toţi au aceleaşi îndoieli, şi aceleaşi întrebări se nasc fatal: pentru ce viaţă, pentru ce moarte, şi dacă trebuie să sfîrşeşti astfel, de ce să mai trăieşti, şi dacă ăsta e sfîrşitul vieţii, merită oare viaţa să fie trăită? E adevărat că în concepţia vieţii poporului, moartea are explicarea sa: „D-zeu a dat viaţă, D-zeu a luat-o". Dar această explicaţie intelectuală, rece, nu ajunge să domineze sentimentele puternic rănite. Ca întreaga concepţie asupra vieţii, şi formula aceasta e produsă de viaţa obişnuită de toate zilele; formula aceasta poate sluji de mîngîiere în aşteptarea morţii, la vederea morţii unor oameni străini, dar ea nu poate să domineze durerea imensă a unei mame ce şi-a pierdut copilul. Dovada e însuşi plînsetul deznădăjduit al fiecărei mame pe mormîntul copilului său. O ţărancă ce-şi pierde copilaşul îl plînge şi-l jeleşte, şi cu toate astea ea ştie ce-l aştepta dacă ar fi trăit. Copil, ar fi fost bătut; flăcău, năcăjit; în miliţie, torturat; gospodar, birnic, ar fi suferit de frig, de foame, de nedreptatea omenească; şi ea ştie iar că dincolo, în cer, copilaşul nevinovat va fi înger, va trăi cu tot fastul unui înger; de ce, dar, acest plîns deznădăjduit? Nu e evident oare că o nenorocire, o afectare neobişnuită a sentimentelor face să se răstoarne obişnuita concepţie a poporului asupra vieţii şi naşte în el gînduri, cugetări şi sentimente pesimiste ca şi la omul cult? Acelaşi lucru e cu revolta împotriva lui Dumnezeu.

Omul îşi creează un Dumnezeu după chipul şi asemănarea sa, făcîndu-l nemăsurat mai puternic, mai drept, mai bun, făcînd din el supremul distribuitor al dreptăţii.

E deci natural ca, la fiecare manifestare de mare nedreptate, credinciosul să se revolte împotriva D-zeului său.

El a murit, „Fulger" atît de frumos, tînăr, voinic; de ce l-a luat D-zeu pe el şi nu pe cei bătrîni, neputincioşi şi de ce tocmai pe el? La această vădită călcare în picioare a celei mai elementare dreptăţi, violare absurdă a celei mai elementare armonii, e natural ca inima să fie rănită de îndoială şi gura să blesteme împotriva aceluia care trebuie să fie o imagine a dreptăţii şi armoniei.

Toate strofele, toate bocetele crăiesei nu exprimă deci filozofia lui Coşbuc, ci sunt o manifestare sufletească excepţională a poporului însuşi, în cazuri excepţionale.

Coşbuc a desluşit acest moment psihic de revoltă a poporului, i-a dat proporţii mai mari, în armonie cu poema întreagă şi i-a dat şi o formă nepieritoare. Dacă în fiecare om, înaintea groapei deschise, naşte întrebarea asupra raţionalităţii, asupra nemerniciei urmărilor vieţii, numai un artist, într-o singură imagine vizuală, poate să ne-o plasticizeze cu atîta claritate :

Ce urmă lasă şoimii-n zbor ?

Dacă s-ar putea face lui Coşbuc o observaţie, e că în plîngerile şi bocetele din poem a desluşit numai elementele revoltei şi îndoielii, cari sunt cele mai importante, dar nu unicile. În privinţa aceasta, al doilea moment funerar : mîngîierile, condoleanţele sunt zugrăvite cu aceeaşi putere, dar cu mai mult adevăr, cu mai mult caracter de generalitate decît plînsetele şi bocetele.

Cine n-a auzit vreodată toate acele fraze tipice, banale şi atît de asemănătoare la toate clasele sociale, prin cari cunoscuţii şi prietenii unor oameni cari au suferit o pierdere crudă şi ireparabilă caută să-i mîngîie ?

Sunt aşa de cunoscute aceste fraze : „Ce să faci, vom trece toţi pe acolo !" ; „Nu sunteţi nici cei dintîi, nici cei din urmă" ; „D-zeu a dat, D-zeu a luat" ; „Lasă că ştie D-zeu ce face" ; „El n-a murit, va trăi în veci" ; „E mai bine acolo decît aici" ; „Sunt regi şi trebuie să moară, dar noi !" ...ş.a.m.d. Trec unii, vin alţii şi încep să repete aceleaşi fraze, aproape mecaniceşte. Rezultatul e de obicei contrar de cel aşteptat ; frazele banale, natural, nu pot mîngîia pe nimeni, şi plînsetele amare încep cu mai mare putere. Şi poate e mai bine aşa ; poate acesta e, în parte, ţelul frazelor banale : că de n-ar găsi durerea nemăsurată expresiunea externă în plînsete, ea ar rupe inima şi firele minţii. În acest sens, bocetele au poate o însemnătate psihică mai adîncă şi mai reală decît ne închipuim.

O întrebare se naşte numai : cum pot aceste fraze, spuse la căpătîiul unui mort, în faţa unor oameni ce se sfîrşesc de plîns, să fie atît de banale ? Sau poate au devenit banale

prin deasa lor întrebuințare, au devenit formule moarte, cari au avut odată viața lor, sensul lor adînc?

Desigur că da. Astfel de fraze, repetate din gură în gură, pot fi asemănate cu acțiunile instinctive. Odată, de mult, aceste acțiuni au fost întovărășite de emoția tremurîndă a simțirii și de lumina conștiinței, dar cîte puțin, prin repetare continuă, emoția tremurîndă s-a tocit, lumina conștiinței s-a întunecat și acțiunea conștientă s-a prefăcut în instinctivă, mecanică. Numai artistul poate să redea unei astfel de acțiuni instinctive, mecanice, viața și lumina conștiinței de altădată; numai artistul poate să redea unor fraze sau formule banale întreaga lor viață, sensul lor adînc, primitiv.

Și tocmai asta face Coșbuc.

Cînd bătrîna crăiasă, în culmea desperării, își striga revolta, îndoiala, blestema și hulea, poporul îngrozit, făcea cruce:

> Și-a fost minune ce spunea!
> Grăbit poporul cruci făcea
> De mila ei și de-ngrozit.

Și atunci s-a ridicat bătrînul sfetnic:

> Bătrîn ca vremea, stîlp rămas,
> Născut cu lumea într-un ceas,
> El parcă-i viul parastas
> Al altor vremi.

Nu e de mirare că acest sfetnic e așa de bătrîn, el e doar întruparea vie a filozofiei populare și a vechilor tradiții de sute și sute de ani. Și acest sfetnic bătrîn începe, cu cuvinte duioase dar hotărîte, să mîngîie pe mama nenorocită.

Cuvîntarea bătrînului sfetnic e nu numai prin ea însăși o bucată de artă, dar arată ce profundă pricepere a psihologiei și filozofiei poporului are Coșbuc. Cuvîntarea e alcătuită din frazele banale cari se rostesc de obicei în astfel de împrejurări; dar toate aceste fraze capătă însemnătatea lor adîncă, primitivă, de a fi o formulare a concepției vieții și morții poporului, a filozofiei lui.

Durerea nemărginită a aprins în sufletul bătrînei crăiese idei, cugetări și îndoieli neobișnuite, care-i răstoarnă tot echilibrul sufletesc, și sfetnicul îi aduce drept mîngîiere și pentru restabilirea echilibrului sufletesc pierdut acea concepție a vieții, acea filozofie tradițională, care servă de atîtea și atîtea secole de razem sufletesc unui neam întreg. Și filozofia aceasta nu e de o deosebită adîncime și lărgime de vederi — o, nu, ea nici nu îndrăznește să se atingă de problemele ridicate de durerea nemărginită a crăiesei bătrîne; ea fuge de rezolvirea lor, ea glăsuiește prin gura bătrînului sfetnic :

De ce să-ntrebi viața ce-i ?

sau :

Trăiește-ți, doamnă, viața ta !
Și-a morții lege n-o căta !

Deci, crede și nu cerceta ! Nici o deosebită logică n-are filozofia asta, căci de multe ori excită durerea în loc de a o alina. Puterea acestei filozofii nu e în lărgimea de vederi, nici în logica deosebită ; puterea ei rezidă în faptul că e veche, bătrînă :

Născută cu lumea într-un ceas...

ea și-a arătat temeinicia prin rezistența față cu vremea. Tăria ei e iarăși în convicțiunea puternică a adevărului și în faptul că nu e pusă de nimeni la îndoială. Toate acestea le-a simțit minunat de bine Coșbuc, și de aceea filozofia bătrînului sfetnic, care e însăși filozofia vieții poporului, e simplă, de multe ori banală, dar cu ce liniște și hotărîre e spusă, cu ce convingere adîncă și în ce versuri săpate în piatră :

Zici fum ? O, nu-i adevărat.
Război e de viteji purtat !
Viața-i datorie grea
Și lașii se-ngrozesc de ea —
Să aibă tot cei lași ar vrea
Pe neluptat.

. . . .

Dar știu un lucru mai presus
De toate cîte ți le-am spus :
Credința în zilele de-apoi
E singura tărie-n noi,
Că multe-s tari cum credem noi
Și mîne nu-s !

Și-orcît de amărîți să fim
Nu-i bine să ne dezlipim
De cel ce viețile le-a dat ! —
O fi viața chin răbdat,
Dar una știu : ea ni s-a dat
Ca s-o trăim !

Tot așa de puternic e și-n strofele în cari e zugrăvită pregătirea de înmormîntare și în care se evocă, se plasticizează aproape moartea :

Pe piept, colac de grîu de-un an,
Și-n loc de galben buzdugan
Făclii de ceară ți-au făcut
În dreapta cea fără temut,
Și-n mîna care poartă scut
Ți-au pus un ban.

Cu făclioara pe-unde treci
Dai zare negrelor poteci
În noaptea largului pustiu,
Iar banu-i vamă peste rîu,
Merinde ai colac de grîu
Pe-un drum de veci.

Ce puternică imagine a morții în toată simplicitatea ei înfiorătoare ! Și cu ce mijloace simple o evocă poetul ! Ritualul mortuar și credințele naive, primitive, ale poporului îi ajung.

Poporul a păstrat numai în parte credințele primitive asupra vieții de apoi și asupra întrebuințării ce trebuie s-o dea mortul făcliei, colacului, banului, dincolo de mormînt. Am zis *în parte*, pentru că și la popor acestea sunt întrucîtva semne simbolice ale unor credințe mai primitive, e

formă supravieţuitoare a unui fond preschimbat şi aceste forme, în înseşi simţimîntele poporului au, într-un chip nedesluşit, alt înţeles decît au avut înainte vreme; ele încep cel puţin să aibă un înţeles simbolic. Coşbuc, ca un adevărat artist, a desluşit ceea ce trăieşte nedesluşit în inima poporului şi i-a dat o formă artistică, şi toate aceste simboluri încep să vorbească o limbă dureros de tristă, batjocoritor de amară.

Dacă aţi despoia un rege puternic de mantia-i de purpură şi în zdrenţe l-aţi goni la un colţ de stradă, ca de acolo să întindă mîna spre trecători, cerînd milă şi pomană, aceasta ar fi desigur un dureros şi izbitor contrast între mărirea de altădată şi nemernicia-i de-acum. Dar acest îngrozitor contrast se micşorează prin scurtimea vremii cît poate dăinui — cel mult cît va trăi acest rege, cîţiva ani, cîteva clipe neînsemnate în mersul vremilor. Dar cînd în mîna puternică ce a purtat scut *îi puneţi voi un ban*, pentru că ea nici atîta putere nu mai are ca să ceară mila şi îndurarea voastră, şi cînd acest contrast grozav durează *o veşnicie*, o imensă desfăşurare de timp, atunci, de bună seamă, el ne sugerează imaginea şi gîndul nemerniciei vieţii faţă cu moartea.

Dar imaginile din strofa a doua!

Un biet călător gătit de drum, un drum pe cît de lung, pe atîta de dureros. Acest drum duce prin *noaptea* unui *pustiu cu negre poteci*, un pustiu tot atît de negru şi de nemărginit, pe cît călătoria e de fără sfîrşit; şi pentru a lumina acest pustiu nemărginit, bietul călător are în mîna-i galbenă o făclioară tremurătoare de ceară, iar merinde pe acest *drum de veci*, un colac de grîu. Ce imagine dureroasă a nemerniciei noastre, ce ironie batjocoritoare pentru toate zbuciumările noastre şi ce milă nesfîrşită pentru acest sărman călător — biata făclioară rătăcitoare de ceară, tremurîndă, pierdută în negrul şi nemărginitul pustiu:

Ce urmă lasă şoimii-n zbor?

Aceste simboluri vorbesc limba bătrînei crăiese, ele arată că filozofia ei dureroasă trăieşte şi ea în popor într-un chip nedesluşit.

Dar ritualul funebru nu exprimă numai filozofia pesimistă a crăiesei, ci și optimismul bătrînului sfetnic — și la Coșbuc acesta din urmă e exprimat printr-o strofă de o putere omerică. L-au pus pe Fulger într-un cosciug de argint, armat, ca :

> Mirați și de răsuflet goi
> Văzîndu-ți chipul de război
> Să steie îngerii-nlemnit ;
> Și orb de-al armelor sclipit
> S-alerge soarele-napoi
> Spre răsărit !

Contrazicerea între tonul și sensul acestei strofe din ritualul funerar și cele citate mai sus nu e la Coșbuc, ea e în sufletul poporului însuși.

Și poate cele mai frumoase sunt versurile de la finele poemei :

> Și clopotele-n limba lor
> Plîngeau cu glas tînguitor ;
> Și-adînc, din bubuitul frînt
> Al bulgărilor de pămînt
> Vorbea un glas, un cîntec sfînt
> Și-nălțător :
>
> Nu cerceta aceste legi,
> Că ești nebun cînd le-nțelegi !

Ce minunate, ce înălțătoare versuri și ce orizonturi imense deschid ele cugetării ! Acest *bubuit frînt al bulgărilor de pămînt* răsună în urechile și în inima noastră și ne arată o groapă deschisă ce începe să se închidă pe veci ; și din groapa întredeschisă, glasul îndoielii și spiritul de cercetare, îngrozit de imensitatea problemei și a prăpastiei ce se deschide înaintea lor, strigă celor ce vor să se apropie :

> Nu cerceta aceste legi,
> Că ești nebun cînd le-nțelegi !

Și prin această prevenire ne atrage și mai mult, fără voia noastră, precum fără voia noastră suntem atrași să privim într-o prăpastie adîncă.

Aceste două versuri sunt ale poetului ; ele, prin orizontul lor larg, întrec cu mult cugetarea poporului. Ele sunt ecoul unei alte lumi în care a început să trăiască poetul. La sfîrşitul poemei, el avea drept să spuie şi propriul său cuvînt.

Ce păcat însă că strofa ultimă, care începe cu aceste două geniale versuri, termină aşa de slab :

Din codru rupi o rămurea
Ce-i pasă codrului de ea :
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea !

Nu ştiu de-oi fi avînd dreptate, dar îmi pare că acele două versuri dintîi poetul le-a adăugat în Bucureşti — de aceea nu se potrivesc de loc cu cele patru cari urmează.

Acest cîntec sfînt, care se ridică din mormînt şi anunţă probleme înfiorător de imense, sfîrşeşte prin a se ocupa de soarta unui singur om. Aceasta nu e numai o notă falşă, e sfărîmarea instrumentului el însuşi.

Sau poate Coşbuc s-a ridicat prin acele versuri la înălţimi de unde nu mai încape suiş, pentru că :

Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun cînd le-nţelegi !

Este un alt poet român care a îndrăznit să se ridice la aceste înălţimi ameţitoare, un poet care a avut imensa durere, ca şi împăratul din poema lui Coşbuc, să piarză un copil genial — şi durerea lui imensă s-a prefăcut în versuri geniale :

„De m-ai iubit a mia parte
Din cît eu vecinic te iubesc,
Pe-o clipă numai lasă raiul
Şi vino-n sînul părintesc ;

Sau, ca o stea cu mii de raze,
Întinde-o rază prin eter
Pînă la mine să străbată :
Un capăt jos şi altu-n cer !

Dezmoştenit de viaţa vieţii
De vrei un pic să mai învii
Pe negrul, jalnicul tău tată,
De ce nu vii? de ce nu vii?"

. . . .

Şi nevăzută, ea-mi răspunde:
„Nu pot veni, dar sînt;
Fii mîngîiat!"
„Eşti unde?... unde?"

Ce minunate, înălţătoare versuri şi cît de bine dovedesc ele ce temperament de mare poet a trăit în savantul nostru istoric şi filolog Hasdeu!

Această chemare caldă, pasionată, plină de durere şi dor nebun şi acest răspuns atît de neaşteptat, care creează sus o lume nevăzută, şi acest strigăt de bucurie şi triumf, care umple văzduhurile:

„Eşti unde?... unde?"

Minunată, înălţătoare poezie! Dar de la aceste înălţimi nemăsurate, la cari s-a ridicat bătrînul poet, ce răspuns ne dă el la problema imensă a vieţii, a morţii?

„Nu mă căta-n mormînt!
Într-însul vei găsi o haină,
Pe mine — nu. Mi-e greu
Să-ţi dezvelesc a morţii taină;
Şi de-aş putea, nu vreu!"

. . . .[1]

„De nu-mi răspunzi, ah! altul cine
Vreun răspuns să-mi dea?
Întreb pe filozofi de-a rîndul
Întreb..."
„Nu-i întreba!
Ei toarnă şi răstoarnă gîndul
Dar inimile — ba!

[1] Nu citez toate versurile de-a rîndul (n.a.).

Cărarea vieţii viitoare
De vrei s-o nemereşti,
Vei şti răbda ; ş-orcît te doare,
Să crezi şi să iubeşti !"

Să rabzi, să crezi, să iubeşti. Parcă şi noi cunoaştem filozofia aceasta. O, da, e filozofia bătrînului sfetnic, sunt preceptele cu cari el vrea să mîngîie durerea mamei nenorocite, să-i stingă revolta şi îndoielele. Aici versurile sunt mai calde, mai pasionate, orizontul mai larg, dar e aceeaşi filozofie optimistă a poporului. Se vede că în marile probleme metafizice noi n-am întrecut aşa de considerabil poporul.

Răspunsul la problema morţii, la taina morţii pare a fi însă altul. „Mi-e greu să-ţi dezvelesc a morţii taină... nu vreu" — deci taina poate fi pătrunsă, nu e fatal nepătrunsă, e sigur numai că această pătrundere nu poate veni de la cercetători :

„Nu-i întreba !
Ei toarnă şi răstoarnă gîndul
Dar inimile — ba !"

Aşadar, şi „din bubuitul frînt al bulgărilor de pămînt", ca şi din înălţimile eteree ale cerului, pare a veni acelaşi răspuns :

Nu cerceta aceste legi,
Că eşti nebun cînd le-nţelegi !

Se înţelege, acesta e răspunsul dat de poezie ; eu, personal, cred că *taina*, pe cît poate să fie pătrunsă, tot prin cercetare va fi pătrunsă ...dar eu nu sunt poet.

S-ar părea că poetul, simţind că nu va mai putea scrie epopeea poporului român, a voit să concentreze toată viaţa ţărănească într-un singur cînt, şi atunci a creat minunata sa rapsodie : *Doina*. Ca să pricepem mai bine sensul şi însemnătatea *Doinei* lui Coşbuc, o vom compara cu alte două doine, scrise de O. Carp şi Eminescu. Vă aduceţi desigur

aminte de minunata strofă cu care sfîrşeşte doina lui O. Carp :

Nu-i plînsul unei inimi numai
Şi-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru-ntreg îşi cîntă
Durerile de care moare.

Aici, într-o singură strofă, pare a fi redat leit-motivul doinei, sensul ei dureros. Dar sentimentul exprimat aici nu e al poporului, ci e sentimentul duios şi compătimitor al poetului însuşi pentru durerile poporului. Sunt durerile poporului trecute prin prisma şi simţite cu inima poetului, care e un orăşean, aparţine claselor culte, e poetul proletariatului intelectual. De aceea strofa aceasta are toate calităţile dar şi neajunsurile poeziei proletariatului cult : ea aprofundează şi concentrează sentimentul durerii pînă îl preface în durere de moarte, ea deschide orizonturi largi gîndirii şi simţirii, dar în aceeaşi proporţie ea pierde din preciziune, claritate, hotărîre, e *vagă*.

Cari sunt anume *durerile de care moare* şi cine moare ? — că din *neamul întreg* fac parte şi boierii şi burghezimea, şi aceştia desigur au şi ei durerile lor de cari mor, dar aceste dureri nu sunt exprimate în doină.

Aşadar, în poezia lui O. Carp e exprimată doina aşa cum o simte o inimă largă şi generoasă a unui poet din clasele culte.

Eminescu a voit să precizeze mai mult sensul dureros din *Doină*, pricinile ei, şi le-a găsit în *neagra străinătate :*

Plînsul împotriva străinului şi a naţiilor străine, iată ce exprimă doina lui ! Mi se pare că nu e nevoie să insistăm asupra falsităţii acestei concepţii, absurditatea ei e prea vădită. E adevărat că mai departe Eminescu lărgeşte conţinutul doinei astfel în admirabilele lui versuri :

Şi cum vin cu drum-de-fier
Toate cîntecele pier ;
Zboară pasările toate
De neagra străinătate.

Aici pare deci că nu e cutare sau cutare nație care face să plîngă în doina lui pe poporul român, ci e civilizația nouă, străină, care, ajunsă cu drumul-de-fier, sapă temeliile unei vieți stabilite de sute de ani, sapă gospodăria țărănească.

Dezbrăcată de partea reacționară, această concepție e adevărată, dar o atît de profundă și largă concepție socială poate s-o aibă numai un om cu o cultură aleasă, poporul nici n-o simte, nici n-o înțelege — cum poate dar să exprime în doina lui ceea ce nu simte și nu înțelege ? E evident deci că Eminescu a dat doinei un conținut absolut fals.

A trebuit să vie un poet țăran ca să ne arate adevăratul înțeles și însemnătatea doinei. Coșbuc a deslușit ce însemnează și de unde provin aceste note triste și tînguitoare. El a arătat că ele sunt o expresiune a întregei vieți necăjite țărănești, de la frageda copilărie, cînd e aruncat să plîngă între căpițele de fîn, pînă la moarte, în bordeiul umed și întunecat.

El a deslușit pricinile acestei dureri : ele sunt sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, miliția și apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini, dar și, mai ales, de clasele dominante de același neam.

În creațiunea lui Coșbuc, doina apare ca un înger tutelar, care petrece pe român în toate manifestările importante, dar mai ales triste ale vieții, aducîndu-i, pe cît posibil, alinare durerilor.

Fiecare manifestare importantă a vieții e zugrăvită printr-o strofă de douăsprezece versuri, și fiecare din cele zece strofe, prin ea însăși, e un poem dureros din viața țărănească :

Pe deal românul ară
Slăbit de-amar și frînt,
Abia-și apasă fierul
În umedul pămînt.
Tu-l vezi sărman, și tremuri
Să-l mîngîi în nevoi,
Și mergi cu el alături,
Cîntînd pe lîngă boi.
Iar bieții boi se uită

Cu milă la stăpîn —
Pricep și ei durerea
Sărmanului român.

Aici, în douăsprezece versuri, avem întreaga epopee tristă a plugarului țăran, și acest poem dureros se oglindește pînă și în ochii triști și miloși ai boilor — bieții tovarăși de muncă și suferinți ai țăranului.

Dar cîntecul doinei nu e totdeauna tînguitor ; el se preface în cînt sălbatec, clocotitor de ură și răzbunare, cînd țăranul, neputînd răbda mai mult apăsarea de veacuri, ia drumul codrului. Astfel e doina lui Coșbuc în următoarea strofă genială :

Dar iată ! cu ochi tulburi
Tu stai între voinici,
Te văd cum juri și blastemi
Și pumnii ți-i ridici !
Pribegi de bir și clacă,
Copii fără noroc,
Tu-i strîngi în codru noaptea,
Sub brazi, pe lîngă foc.
Și cînți cu glas sălbatic
Și-n jur ei cîntă-n cor
Cîntări întunecate
Ca sufletele lor.

Și astfel, în zece strofe mari, e zugrăvită întreaga epopee dureroasă a vieții țărănești, și în acest sens *Doina* lui Coșbuc nu e numai o creație de mare valoare, dar e cea mai națională dintre creațiunile poetice române. Un neajuns însă are acest poem minunat : prea predomină în el nota tristeții, nota durerii e prea exclusivă, de aceea doina e întrucîtva unilaterală. Pricina acestui neajuns o vom vedea mai jos.

Am zis că nunta și moartea sunt momente foarte importante în viața țărănească, dar este un element din această viață care domineazā pe toate celelalte — acesta e ***pămîntul***. Pămîntul e instrumentul principal de muncă al țăranului ; pămîntul îi dă hrana, îmbrăcămintea, aproape toate bunurile materiale ; pămîntul, hotărînd direct viața materială a țăranului, hotărăște indirect întreaga lui viață morală, morala

individuală şi socială, toată concepţia lui filozofică asupra vieţii. Lupta pentru acest pămînt e exprimată în puternica poezie : *Noi vrem pămînt !*

S-a zis de unii că poezia aceasta e socialistă ; probabil aceştia au priceput socialismul ca un cetăţean de la *Convorbiri literare*, adică că socialismul e împărţirea pămîntului în loturi la ţărani.

Întrucît Coşbuc rămîne poetul ţărănimii şi exprimă tendinţele ţărăneşti, e firesc ca muza lui să fie străină socialismului, care e produsul proletariatului orăşenesc. Adevărul e că *Noi vrem pămînt !* e poate cea mai ţărănească din creaţiile lui Coşbuc. Deşi scrisă după ce Coşbuc a părăsit ideea de a crea o epopee a ţărănimii române, deşi scrisă în altă formă şi după alt plan, ea totuşi face parte din această epopee, e un episod puternic şi important din ea : e lupta ţărănimii pentru pămînt, setea de acest pămînt, udat de sute de ani de sîngele şi lacrimile ei. Această sete nepotolită, această acăţare cu toate puterile de pămîntul ei, pe care-l simte că-i scapă, şi ura sălbatecă împotriva acelor cari i-l acaparează, e zugrăvită în *Noi vrem pămînt !*

Coşbuc nu e sociolog — probabil că nici nu cunoaşte teoria luptelor de clase — dar e artist şi artist cinstit, şi deci redă viaţa adevărată. De aceea această luptă sălbatecă de clase şi antagonismul vrăjmăşesc de interese apar în poezia lui cu tot adevărul, cu toată seriozitatea lor sinistră.

În *Noi vrem pămînt !* nu mai sunt *români*, nu mai sunt *copii ai aceleiaşi naţii* — sunt două naţii deosebite, cari se luptă şi se urăsc de moarte : e naţia clasei domnitoare de la oraşe şi a clasei dominate de la sate.

Suntem flămînzi, goi, copiii ne mor de foame, ne duceţi băieţii în război, ne cereţi fetele, ne bateţi, schingiuiţi ; noi toate le răbdăm, dar să avem pămînt.

Toate aceste plîngeri culminează în versurile acestea :

Şi-am vrea şi noi, şi noi să ştim
Că ne-or sta oasele-ntr-un loc,
Că nu-şi vor bate-ai voştri joc
De noi, dacă murim.

Sunt dar două națiuni bine deosebite: „ai voștri" și „ai noștri", cari se urăsc și dincolo de mormînt:

> Voi ce aveți îngropat aici?
> Voi grîu! Dar noi strămoși și tați
> Noi, mame și surori și frați!
> În lături, venetici!
> Pămîntul nostru-i scump și sfînt,
> Că el ni-e leagăn și mormînt;
> Cu sînge cald l-am apărat,
> Și cîte ape l-au udat
> Sunt numai lacrimi ce-am vărsat —
> Noi vrem pămînt!

Și cît de cruzi sunt acei „ai voștri":

> Ați pus cu toții jurămînt
> Să n-avem drepturi și cuvînt:
> Bătăi și chinuri, cînd țipăm,
> Obezi și lanț cînd ne mișcăm,
> Și plumb, cînd istoviți strigăm
> Că vrem pămînt!

Poezia sfîrșește cu o teribilă amenințare:

> Să nu dea Dumnezeu cel sfînt
> Să vrem noi sînge, nu pămînt!
> Cînd nu vom mai putea răbda,
> Cînd foamea ne va răscula,
> Hristoși să fiți, nu veți scăpa
> Nici în mormînt!

E energia sălbatecă, suflul puternic care dă acestei poezii un adevărat caracter epic. Poezia aceasta nu e socialistă, dar e una din cele mai revoluționare poezii din toate literaturile.

După caracterul ei, samănă mult cu poezii de-ale altor doi poeți țărani: Robert Burns, genialul țăran scoțian și Taras Șevcenko, genialul țăran ucrainean.

Același talent mare epic, dar și cu mai mare claritate, se arată în poeziile războinice ale lui Coșbuc. În *Cîntec barbar*

e de o putere și energie extraordinară, rară în orice literatură.

Se simte bine aici năvălirea barbarilor. Ca un potop năvălesc înseși versurile sălbatice unul după altul, arătînd că aici e vorba, nici mai mult nici mai puțin, decît de pieirea unei lumi întregi, unei întregi și vechi civilizații :

Ce-i viu sfîșia-vom în dinți ;
Aprinde-vom templele tale ;
Vom naște pustiul în cale ;
Vom face pe-ai voștri părinți
S-ascundă trufașul lor chip
În togă, plîngînd de rușine,
I-om trece sub furci caudine,
I-om pune cu fruntea-n nisip.
Și fără de milă, călăi,
În fașe strivi-vom poporul,
Și mîndri vom pune piciorul
Pe gîtu-mpăraților tăi !

Această putere epică de a zugrăvi cele mai feroce manifestări ale naturii omenești va face pe Coșbuc să zugrăvească războiul în toată ferocitatea lui sinistră, ca o măcelărie de oameni, iar nu ca o trîntă poetică, cum e, spre pildă, războiul românilor cu turcii în *Satira a III-a* a lui Eminescu. La Coșbuc, cînd barbarii cad asupra oștirii romane, ei

...se sfîșie mușcînd
Cu dinții, se sugrumă, și-n sîngele curgînd
Șiroaie mari, înoată zburați dintr-o izbire
Și ochi și dinți și crieri...

Coșbuc vede războiul cu ochii soldatului. Se înțelege că jalea ce lasă războiul el o va zugrăvi și cu mai mare putere, pentru că aici are prilej să-și reverse duioșia și blîndețea propriului său suflet. Și cît de deosebit sunt zugrăvite urmările războiului la Alecsandri și la Coșbuc !

Cel dintîi, și în război și după război, nu vede decît gloria, sclipirea strălucită a armelor : e peste tot numai paradă — paradă de război, paradă de oștire, paradă de sentimente războinice.

La Coşbuc e grozăvenie înfiorătoare în război, jale adîncă după el. În poezia *Costea*, Costea vine din război :

> Faţa arsă, trupul supt,
> Straiul colbuit şi rupt...

iar acasă găseşte trupul cald al mamei sale, moartă de lăcrămi şi sărăcie. În *Trei, Doamne, şi toţi trei!* e redată durerea şi jalea nebună a unui tată care şi-a pierdut feciorii în război. Ca putere de zugrăvire a durerii, poezia aceasta ar face podoaba oricărei literaturi.

Iată strofele cari zugrăvesc durerea părintelui cînd află că toţi trei feciorii sunt omorîţi în război :

> El n-a mai zis nici un cuvînt ;
> Cu fruntea-n piept, ca o statuie,
> Ca un Hristos bătut în cuie,
> Ţinea privirile-n pămînt,
> Părea că vede dinainte-i
> Trei morţi într-un mormînt.
>
> Cu pasul slab, cu ochii beţi,
> El a plecat gemînd p-afară,
> Şi-mpleticindu-se pe scară
> Chema pe nume pe băieţi
> Şi să proptea de slab, sărmanul,
> Cu mîna de păreţi.

Acest tată, care vede înainte-i un mormînt deschis cu trei copii ai săi, care coboară scara proptindu-se de pereţi, ca să nu cază de durere, şi cheamă pe nume feciorii morţi, e una din cele mai puternice imagini ale durerii, pe cari le cunosc în vreo literatură. Numai un poet ţăran poate reda cu atîta putere şi adevăr durerea unui tată ţăran.

O măsură a talentului său epic ne-o dă, de asemenea, Coşbuc în poeziile cari au de obiect istoria ţării româneşti.

În două poezii ale lui Coşbuc, *Voichiţa lui Ştefan* şi *Ştefăniţă-vodă*, e mai mult adevăr şi reînviere a adevăratei

istorii a țării decît în toate dramele noastre patriotico-naționale luate la un loc.

Dramaturgii noștri naționali, din spirit patriotic rău înțeles, hărăzesc vechilor domni calități și virtuți moderne, fără să priceapă că virtuțile de acum ar fi neajunsuri ridicule pentru vremea aceea.

De această falșificare a istoriei l-a ferit pe Coșbuc nu numai talentul său — un talent care vede peste tot adevărata și reala față a lucrurilor — dar și condițiile în cari s-a dezvoltat acest talent. Pe Eminescu, talentul său atît de mare nu l-a ferit de falșificarea istoriei.

În țărănimea năsăudeană trebuie să trăiască încă tradiția lui Ștefan cel Mare, iar grănicerii năsăudeni, prin treapta culturală la care stau, prin viața lor, au o parte comună cu răzeșii războinici ai lui Ștefan-vodă. Trăind și crescînd în această atmosferă, Coșbuc trebuie deci să simtă mai bine caracterul adevărat al domnilor vechi. Și într-adevăr, la el ei apar așa cum au fost : oameni puternici, războinici mari — dar, tocmai și de aceea — firi primitive, impulsive, nepotolite, supuse pornirilor neînfrînate, fără nici o logică și reflexiune, capabili de cruzimi înfiorătoare.

În *Voichița lui Ștefan,* Ștefan-vodă izgonește pe soția sa, Voichița, pe care o iubește, numai ca să-și potolească ura împotriva neamului ei, pe care nu l-a putut încă stinge de veci. Și pe urmă, rămas singur, plînge. Ștefăniță-vodă trimite la moarte sigură și crudă pe bătrînul spătar, pentru că a venit călare pe un cal prost.

În aceste poezii sunt versuri de o putere epică și o frumusețǎ rară :

Noapte e, și bate vîntul,
Și prin noapte, cu vro doi
Tari să bați cu ei pămîntul
Pleacă Ștefan la război.

Cît de sugestiv și cîtă putere fizică evocă neașteptata calificare a celor *tari* prin „să bați cu ei pămîntul" !

În *Ștefăniță-vodă* sunt strofe pe cari le-ar semna orice mare poet epic din vechile literaturi clasice.

Aşa sunt, spre pildă, două strofe în cari e zugrăvit sălbatecul şi superbul cal al lui vodă :

Strîngea de frîu şi tremura ;
Iar calul, ud de cale,
Pămîntu-n loc îl frămînta
Şi spuma alb-o mărita
Cu sînge roş ce picura
Din strînsele zăbale.

Vodă sileşte să încalece pe acest cal sălbatec pe bătrînul şi neputinciosul spătar — şi, culmea cruzimii, zmunceşte frîul de la cal şi-l loveşte puternic peste ochi :

Cu ochii-nchişi şi fulgerat
De spaima loviturii,
Să-nalţă roibu-nviforat,
S-azvîrle-n lături şi turbat
Ia cîmpu-n goană, îndreptat
Spre rîpele pădurii.

Cît de superb e aici nobilul animal : cît foc, cîtă putere şi cum îi vedem toate mişcările violente, parcă-ţi vine să te dai în lături să nu te strivească.

Iubirea de cal e aşa de mare la Coşbuc, încît el a avut îndrăzneala să consacre un poem întreg zugrăvirii acestei pasiuni, pe care, de asemenea, o are de la popor. Pentru ţărănime, calul nu e, ca pentru orăşeni, obiect util sau de lux. Pentru ţăran calul şi boul sunt tovarăşi de muncă, cu cari el împarte toate greutăţile vieţii ; pierderea unui cal, într-o săracă gospodărie ţărănească, e ruină, foame. După pămînt, vita de muncă e aceea la care ţăranul ţine şi trebuie să ţie mai mult, căci de acolo atîrnă toată viaţa lui. În special însă pentru grănicerii năsăudeni calul e şi un obiect preţios, de lux, şi ei ţin încă minte că le-a fost odată tovarăş de luptă.

Mulţumită acestei pasiuni a putut Coşbuc săvîrşi această minune ca, în mai mult de treizeci de strofe, să ne ţie aţintită întreaga noastră atenţiune, să ne pătrundă de un interes nemăsurat şi uneori să ne facă mai-mai să ne văităm după nobilul animal, împreună cu arabul Ben-Ardun din poemul

El-Zorab. Şi cum se vaită sărmanul arab după calul pe care sărăcia grozavă l-a făcut să-l vînză :

Cuprinde gîtul lui plîngînd
Şi-n aspra-i coamă îngropînd
Obrajii palizi : „Pui de leu",
Suspină trist : „Odorul meu,
Tu ştii că eu te vînd !"

. . . .

Nu vor grăi cu tine blînd,
Te-or înjura cu toţi pe rînd
Şi te vor bate-odorul meu,
Şi te-or purta şi mult şi greu ;
Lăsa-te-vor flămînd !

Şi avea dreptate bietul arab să-şi plîngă astfel calul, că nu era doar cal obişnuit :

O, calul meu ! Tu, fala mea,
De-acum eu nu te voi vedea
Cum ţii tu nările-n pămînt
Şi coada ta fuior în vînt,
În zbor de rîndunea !
Cum mesteci spuma albă-n frîu,
Cum joci al coamei galben rîu,
Cum iei pămîntul în galop
Şi cum te-aşterni ca un potop
De trăsnete-n pustiu !

Ştia pustiul de noi doi
Şi zarea se-ngrozea de noi...

Aici nobilul animal de rasă e prins în zbor, e redat în toate mişcările lui, cu o putere şi preciziune uimitoare ; aici poezia şi pictura şi-au dat mîna să zugrăvească această minune : un cal nobil de rasă, în goană nebună.

E tot calul lui Ştefăniţă-vodă — numai acolo îl vedem în loc, cum frămîntă pămîntul, nebun de neastîmpăr, cum mestecă spuma amestecată cu sînge, sau cum înspăimîntat se ridică puternic în două picioare şi se azvîrle în lături ; aici

îl vedem într-o goană nebună, de care înseşi pustiurile şi zarea se îngrozesc!

Toate calităţile poetice ale lui Coşbuc sunt concentrate în acest poem. Ca să-şi dea cetitorii şi mai bine seama de puterea concretă de a zugrăvi a lui Coşbuc, să comparăm calul arab zugrăvit de el, cu calul arab zugrăvit de Alecsandri:

Din Tunis la Maroc
Nu-s iute rîndunele
Aşa de uşurele
Ca murgul meu de foc.

Calul arab al lui Alecsandri cu „picioare de gazelă şi ochi frumoşi de stele", e o adevărată jucărie frumuşică, de copil, pe lîngă viul, puternicul şi nobilul animal al lui Coşbuc, care varsă foc prin nările sale. Arabul lui Alecsandri, ca să-şi exprime întreaga pasiune pentru calul său, zice că nu l-ar schimba pe favorita sultanului; lui Ben-Ardun îi mor copiii de foame, nevestei i-a secat laptele de sărăcie, dar el refuză bogăţia ce-i dă paşa pe cal, căci:

Copiii mei cum să-i îmbun?
Nevestei mele ce să-i spun
Cînd va-ntreba de El-Zorab?

Şi bietul Ben-Ardun, ca să nu lase calul în mîini străine, îl ucide, condamnînd pe ai săi la sărăcie, pe sine la caznele la cari va fi supus de paşă. În pasiunea pentru cal a arabului la Alecsandri şi la Coşbuc se oglindeşte pasiunea pentru acelaşi animal la două clase deosebite: boierimea şi ţărănimea. Pentru cea dintîi calul e un obiect de lux, preţios, care în cazul cel mai rar preţuieşte mai mult ca o amantă frumoasă; pentru a doua calul e, în parte, însuşi izvorul de trai.

În literaturile străine, cunosc o creaţiune unde pasiunea de cal e zugrăvită cu aceeaşi putere ca la Coşbuc: e minunata nuvelă a lui Turgheniev, *Certofanov*.

*

Am trecut în analiză cele mai principale din creaţiunile lui Coşbuc şi am văzut că explicarea fondului lor se găseşte

în două cuvinte cari slujesc de titlu acestui articol : *poetul țărănimii.*

Coșbuc a trăit la țară : copil mic, el se juca și se trîntea în zăpadă cu copiii pe străzile satului, de aceea peisajul lui sătesc de iarnă e așa de adevărat. Flăcău, el se juca cu fetele ; dragostea țărănească o cunoaște nu din auzite ; de aceea și e atît de duioasă, frumoasă și naturală în poeziile lui. Toată viața țărănească, de la bucuriile și veselia nunții pînă la durerea morții, toate necazurile țărănești le cunoaște Coșbuc nu din cărți, ci trăite de el ; le cunoaște prin legătura de sînge, de aceea întreagă această viață e zugrăvită cu atîta adevăr și cu atîta sinceră simpatie.

Și iarăși, natura minunată a cîmpului și a munților, Coșbuc o cunoaște nu din peisajele pictorilor ; el n-a venit în sat să respire aer curat, el nu s-a îmbrăcat ciobănește pentru bal mascat, el a fost cioban cu adevărat, a trăit în cea mai strînsă intimitate cu natura, și de aceea în creațiunea lui ea palpită de viață, e redată cu atîta măiestrie, cu atîta iubire, de aceea și calul zugrăvit de Coșbuc e un animal atît de puternic, atît de frumos și nobil.

Și acest fapt, că Coșbuc e poet țăran, explică și caracterele mai intime ale creațiunii lui. Aceasta se învederează mai ales prin comparație între creațiunea lui Coșbuc și creațiunea poeților noștri de azi, eminesciani.

Noi am văzut această deosebire. Caracterul liricei eminesciane e neliniște, nehotărîre, tristeță, melancolie, descurajare și aceea ce am numit subiectivism artistic, solitarism, reflexivism, deci *vagul* în artă, simbolizarea ; toate acestea sunt caractere comune liricei moderne în toate țările civilizate. Dimpotrivă, caracterele creațiunii lui Coșbuc, după cum am văzut, sunt : liniște, siguranță, energie, hotărîre, obiectivism artistic, preciziune, așadar caractere nu numai deosebite, ci absolut contrarii eminescianilor. Aceste deosebiri de caractere în creațiunile poetice se explică prin deosebirea mediilor sociale în cari s-au produs aceste creațiuni : mediul orășenesc cu civilizația lui modernă de o parte, și mediul țărănesc cu satul lui necivilizat de altă parte.

Mai întîi, în sat lipsesc condițiile producătoare de caractere contrarii celor din creația lui Coșbuc : lipsește zgomotul și vălmășagul vieții orășenești, lipsesc teatrele, cafenelele, luxul enervant și conrupător, surmenajul intelectual, destră-

bălarea sexuală, lupta crudă pentru existență și parvenire ș.a.m.d. În sat viața e liniștită, monotonă, se petrece fără contraste mari și mari enervări; un asemenea trai mai curînd tîmpește nervii decît îi excită. Desigur, ar fi foarte interesantă o psihologie comparativă între omul de la oraș și cel de la sat — aici n-o putem face, ne-ar duce prea departe. Trebuind deci să ne mărginim, vom lua un singur fapt însemnat din viața civilizată orășenească și necivilizată sătească, care ne va lumina, cred, îndestul, asupra acestor deosebiri ce ne interesează acum.

Am arătat într-un alt articol [1] cum societatea modernă civilizată, capitalistă, prin imensa împărțire a muncii, preface pe omul modern civilizat într-un ruaj [2] al enormei mașinării sociale. Întreaga viață a acestui individ-ruaj depinde de întreaga mașinărie socială: el, individul, e un mic șurup în această mașinărie, depinde deci de ea, dar el n-o poate dirija. Astfel individul e stăpînit de condițiile economico-sociale de trai și nu el le stăpînește. Această stăpînire, această atîrnare de forțe oarbe sociale, această nesiguranță materială, nesiguranța zilei de mîne, împreună cu alte multe condiții sociale pe cari le-am pomenit în altă parte, produc, cum am văzut, o anume stare sufletească, anumite caractere pe cari le-am arătat și cari se reflectează în artă.

Viața țăranului năsăudean, muntean, e deosebită mult în această privință. Colosala împărțire modernă a muncei încă n-a transformat cu totul gospodăria lui. El e agricultor sau păstor; femeile torc și țes, și în felul acesta el singur cu familia sa produce cele necesare vieții. Exprimîndu-mă în termeni economici, țăranul năsăudean, mai ales acum vreo cincisprezece-douăzeci de ani, ducea o gospodărie *naturală*, nu bănească. El producea valori de întrebuințare, nu de schimb.

Acest fel de gospodărie face însă pe om — în cazul nostru pe țăranul năsăudean — stăpîn asupra producțiunii. În astfel de condiții economice, starea materială a țăranului mai avut,

[1] Vezi articolul *Artiștii proletari intelectuali* [retipărit în volum cu titlul *Artiștii proletari culți*]. Pentru priceperea celor dezvoltate aici, e absolut necesară consultarea acelui articol, fiindcă nu voi să mai repet și să retipăresc ceea ce am arătat destul de clar acolo (n.a.).

[2] Ansamblul sau fiecare dintre piesele unei mașini (n.a.).

în marginile vieții lui modeste, depinde mult de hărnicia, de energia lui. Această stăpînire asupra condițiilor economice de trai trebuie negreșit să dezvolte în caracter hotărîre, putere, siguranță, liniște. Dacă ne vom închipui întregul mod de viață țărănească [1] care depinde de starea economică : liniștea vieții de la sat, formele vieții neschimbătoare, filozofia tradițională hotărîtă de veacuri ; dacă vom mai adăuga și viața sexuală normală, munca sănătoasă sub cerul liber, care cere desfășurarea de putere fizică, energie, constanță ; dacă vom lua în samă toate aceste condițiuni ale vieții țărănești, vom pricepe ușor cum acest mediu trebuie să aibă de tendință producerea în caracter a liniștei, siguranței, puterii, hotărîrii, într-un cuvînt, a unei întregi serii de manifestațiuni, nu numai deosebite, dar chiar contrarii celor ce tinde să producă viața orașului civilizat. Aceste manifestațiuni se vor găsi în creațiunile poeților respectivi, și aceasta din două pricini.

Mai întîi, prin influența directă a mediului asupra poetului, și al doilea, fiindcă poetul în creația lui reproduce chiar acest mediu. Așadar, e foarte clar de ce și cum găsim, în creația lui Coșbuc, aceste caractere atît de deosebite și contrarii celor ale poeților noștri contemporani.

Și împingînd analiza mai departe, plecînd de la aceleași fapte primare explicative, explicăm și caracterele cele mai intime ale creațiunii lui Coșbuc.

Am arătat în alte articole cum viața modernă, cum civilizația capitalistă are tendința să producă starea sufletească pe care am numit-o *solitarism* și *reflexivism*, adecă tendința de a se depărta de oameni, de a trăi numai în societatea propriului său *eu*, și tendința de aprofundare și analiză sufletească a acestui *eu*.

Mediul țărănesc — atît de deosebit și chiar contrar celui civilizat, orășenesc — prin caracterele sufletești pe cari le provoacă, produce, firește, și aici efecte contrarii și în loc de a provoca o *subiectivizare psihică*, produce o *obiectivizare psihică*.

Țărănimea n-are nici vreme, nici putință de introspecțiune psihică, întreaga ei viață și activitate se îndreaptă spre lupta cu natura înconjurătoare — *obiectivă* — sau cu condițiile

[1] Încă o dată : vorbim de țărănimea mai avută, de țărănimea năsăudeană (n.a.).

bine determinate — *obiective*, sociale, cari se prezintă sub formă de agenţi administrativi ş.a.m.d. Întreaga viaţă ţărănească se obiectivizează, dacă s-ar putea zice astfel. Se-nţelege că astfel de condiţiuni de trai vor tinde să provoace o stare sufletească pe care am putea s-o numim *obiectivism sufletesc* [1]. Acestor două stări sufleteşti deosebite le corespund două genuri literare deosebite ; celei dintîi : poezia lirică, celei de a doua : poezia descriptivă, narativă, epică.

În poezia lui Coşbuc domineazǎ, cum am văzut, elementul narativ, epic, şi chiar lirica lui are un element narativ sau epic. *Obiectivismul* artistic al lui Coşbuc se manifestează, de asemenea, prin următoarele două importante caractere artistice.

Primul : Coşbuc nu vorbeşte de loc de propria lui persoană. Pînă şi iubirea erotică, un simţimînt atît de eminamente subiectiv, personal, Coşbuc o zugrăveşte nu ca iubire a lui, ci ca a altora. Despre acest obiectivism, impersonalism, am vorbit într-un alt articol. Aici voim să atragem atenţia asupra altei manifestări a acestui obiectivism, mult mai importantă din punctul de vedere artistic şi anume : Coşbuc zugrăveşte nu numai natura înconjurătoare prin formele ei obiective, exterioare, dar pînă şi cele mai profunde sentimente omeneşti le zugrăveşte mai ales prin partea lor obiectivă, exterioară.

Avem în acest articol destule exemple doveditoare. Să-şi aducă aminte cititorii cum e zugrăvită spaima şi desperarea bătrînului rege cînd vede pe fiul său mort : pumnii strînşi, izbitura cu vuiet în lături şi amuţirea — sau tînguirea mamei lui Fulger, exprimată în mare parte prin imagini vizuale. Urmarea acestui *obiectivism* e deci *predominarea în creaţiunea lui Coşbuc a imaginilor concrete, reale, imagini auditive şi mai ales vizuale.* Ce bogăţie de imagini frumoase, concrete are Coşbuc am văzut îndeajuns în acest articol. La ce măiestrie ajunge în această privinţă, ne arată zugrăvirea imaginilor complexe vizuale în mişcare, cele mai grele de redat dintre toate.

[1] Ţinem să atragem atenţia cetitorilor noştri asupra faptului că noi întrebuinţăm termenii *subiectiv, subiectivizare psihică*, personal şi *obiectiv, obiectivizarea psihică*, impersonal, nu în sensul absolut platonic, ci relativ, după gradul lor de subiectivitate căci, se-nţelege, orice stare sufletească e subiectivă (n.a.).

Este încă şi altă deosebire artistică importantă între poetul ţăran Coşbuc şi poeţii orăşeni eminesciani — deosebire în stările lor sufleteşti, cari la rîndul lor sunt rezultatele a două medii sociale deosebite.

Am arătat cum mediul social civilizat, modern, face să se aprofundeze sufletul şi gîndirea, cum măreşte enorm orizontul intelectual şi sentimental; iar dezechilibrarea sufletească, neliniştea, nesiguranţa ce creează aceeaşi viaţă în sufletul omului modern, face ca exprimarea cugetărilor şi sentimentelor *prin artă* să fie vagă, nehotărîtă, nesigură. De aci urmează o disproporţie, o dizarmonie între imaginea reală, sensul ei natural şi ceea ce ea trebuie să însemneze în creaţiunea artistului, astfel că imaginea se preface într-un simbol. Aşa, spre pildă, Luceafărul, în poema cu acelaşi nume a lui Eminescu, nu însemnează o stea frumoasă, ci trebuie să exprime trezirea amorului încă platonic la o fecioară.

Şi nu numai imagini ce sunt create de la început cu intenţie de simbolizare, dar chiar imaginile cele mai reale, cărora poetul modern nu le dă nici un sens simbolic, trebuie, sunt menite, în poezia modernă, să însemneze mult mai mult decît e în natura lor. Astfel, capul fetei plecat pe pieptul iubitului trebuie să exprime iubirea, dar această imagine plastică prin ea însăşi e departe de a exprima acea iubire fierbinte, extaziată, neliniştită, pe care o zugrăveşte Eminescu — aşa încît cea mai reală imagine din lume devine la poetul modern *întrucîtva* un simbol. Această nepotrivire între imagine şi ceea ce trebuie să însemneze, această simbolizare nu există în creaţiunea poetului ţăran Coşbuc; la el, între imagine şi ceea ce ea trebuie să exprime e totdeauna o deplină armonie. Aceasta fiind de mare importanţă pentru priceperea creaţiunii lui Coşbuc, ca şi a poeţilor eminesciani şi a întregei noastre poezii, ne vom opri aici ceva mai mult şi vom face o comparaţie între trei minunate imagini vizuale în mişcare: una a lui Coşbuc, alta a lui Eminescu, şi alta a lui O. Carp.

Prima imagine e a Crăiesei zînelor, lunecînd prin văzduh:

P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul riurind
Rîu galben de mătasă.

Imaginea lui Eminescu e din *Luceafărul.* Luceafărul pornește spre creatorul lumii ca să fie dezlegat de nemurire. El trece prin imensitatea spațiului, între lumile siderale, *ca un fulger neîntrerupt :*

Un cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

A treia imagine e a lui O. Carp, din admirabila lui poezie *Rîndunelul.* Un rîndunel s-a rătăcit, s-a răzlețit din stolul lui de rîndunele. El zboară, caută și zărește sus, departe-departe, un nouraș ce-i pare un stol de rîndunele, *fluturînd ca o batistă :*

Vede-un stol de rîndunele
Fluturînd ca o batistă,
Și cum crește după ele
Calea grea și-atît de tristă.

Imaginea lui Eminescu e măreață, e sublimă. Ea ne dă senzația imensității spațiului, aproape noțiunea nemărgenirii. Imaginea lui O. Carp e mai duioasă, mai mișcătoare, e tristă. Ea ne dă simțimîntul dureros al despărțirii de ceea ce iubim, deșertăciunea alergînd după un scop pe care nu-l putem atinge, disproporția dureroasă între ce voim și ce putem — o disproporție tot așa de mare ca între inimioara palpitîndă a rîndunelului și imensitatea spațiului ce despică, tot atît de mare ca între rîndunelul „golaș" și „valul mării uriașe" care-l înghite.

Imaginea lui Coșbuc însă e mai vie, mai colorată, mai plastică. Această Crăiasă a zînelor, așa cum apare ea la Coșbuc, cu formele rotunde, cu trupul viu și cald, cu pieptul gol, lunecînd pe un nour de aur prin văzduh, însemnînd calea prin părul rîurînd ca galbena mătasă, e o viziune minunată care se cere să fie zugrăvită pe pînză de un mare artist.

Cum vedem, imaginile lui Carp și Eminescu, deși frumoase în sine, capătă însă întregul lor preț estetic prin gîndurile și sentimentele lăturalnice pe cari trebuie să le evoace, prin orizonturile largi ce deschid — pe cînd imaginea lui Coșbuc nu conține nimic în afară de sine, e frumoasă prin sine însăși, ca o imagine minunată a frumuseții femeiești.

Imaginile lui O. Carp și Eminescu sunt spiritualizate, imaginea lui Coșbuc e materială. Între imaginile lui O. Carp și Eminescu, ca atari, și între ceea ce sunt menite să arate nu e o identitate; imaginea lui Coșbuc e identică cu ceea ce trebuie să arate. Imaginile lui O. Carp și Eminescu sunt de o sublimitate *romantică* — a lui Coșbuc de o frumusețe plastică, adevărat *clasică*. Aici, în două cuvinte, avem deosebirea între Coșbuc și Eminescu și eminesciani: Coșbuc e un poet clasic — eminescianii sunt romantici. [1]

În adevăr, ce alta sunt oare toate aceste caractere pe cari le-am găsit pînă acum în creația lui Coșbuc: sănătate, hotărîre, seninătate, liniște și echilibru sufletesc; firescul, obiectivismul artistic, zugrăvirea prin imagini concrete, materiale, plastice, identice cu ceea ce trebuie să însemne — ce alta sunt decît caracterele cele mai tipice ale clasicismului?

Și pe de altă parte, toate aceste caractere de neliniște, dezechilibru sufletesc, nesiguranță, vag, spiritualizare a imaginilor, simbolizare etc. — ce alta sunt decît semnele tipice ale romantismului?

Coșbuc rămîne poet clasic pînă și în personificările naturii. S-ar părea că aici avem un procedeu de simbolizare, deci un procedeu romantic. Adevărul însă e altul. La Eminescu *Luceafărul* simbolizează iubirea platonică; la Dante pantera, leul și lupoaica sunt desfrînarea, ambiția și lăcomia, adecă sunt imagini materiale spiritualizate și fiecare trebuie să însemneze altăceva decît e în adevăr; la Coșbuc însă două imagini materiale concrete se personifică una pe alta — fata frumoasă și rîul — și fiecare nu însemnează altăceva decît ceea ce e în adevăr, adecă o fată frumoasă și un rîu frumos de munte — și fiecare e zugrăvit prin imaginile adevărate și plastice ale naturii sale exterioare.

Avem în acest articol destule și prea destule dovezi directe despre clasicismul lui Coșbuc; să aducem aici încă o interesantă dovadă indirectă, pe care o găsim în poezia lui, *Corbul*.

---

[1] Am spus de multe ori că clasificările estetice sunt puțin sigure și deci, bineînțeles, că nici aici nu sunt imuabile. *Romantism* și *clasicism* sunt pricepute aici în sensul hegelian. Pentru o pricepere mai clară, rog a consulta articolul meu *Romantism și clasicism* [recte: *Ceva despre clasicism și romantism*], din vol. II de *Studii critice* (n. a.).

Tema şi concepţia poeziei e minunată. Hristos pe Golgota, crucificat, se trudeşte să moară ; la picioarele lui, Maria — *Mater dolorosa* — îşi frînge mîinile de durere, iar deasupra se roteşte croncănind un corb, simţind deja prada apropiată. Concepţia, tema, e minunată, dar e o temă eminamente romantică şi e uşor de văzut de ce.

Hristos, pentru un om credincios, e Dumnezeu el însuşi, dar chiar pentru omul cel mai necredincios nu e, nu poate fi un om ca oricare altul. Hristos a umplut cu numele său istoria omenirii de atîtea secole ; atîtea sute de milioane şi miliarde de oameni au ridicat mîinile şi ruga spre el ; atîtea mări de lacrimi s-au plîns şi atîtea mări de lacrimi au fost uscate în numele lui ; atîtea crime îngrozitoare, dar şi atîtea devotamente nemăsurate şi atîta iubire ; atîtea mari suferinţi, dar şi atîta mîngîiere nemărginită s-a revărsat asupra lumii în numele lui, încît omul cel mai necredincios nu poate să cugete şi să simtă pe Crist decît ca pe un simbol — mai mult : simbolul simbolurilor.

E evident deci că pe Crist nu-l poate trata decît arta romantică ; această artă trebuie să deschidă gîndirii şi simţirii acele orizonturi nemărginite pe cari le sugerează însuşi numele lui.

Un talentat poet romantic ar fi făcut din concepţia lui Coşbuc o creaţiune sublimă, dar în această creaţiune şi Crist pe cruce şi *Mater dolorosa* şi corbul ar apărea ca simboluri. Coşbuc însă nu e poet romantic, ci clasic, şi de aceea în bună parte poezia nu e reuşită. Începutul poeziei : Crist pe cruce, jos Maria plîngînd şi deasupra capului crucificatului corbul croncănind — e minunat zugrăvit, căci aici trebuia redată o imagine plastică, şi noi ştim cît e de meşter Coşbuc în redarea imaginilor — dar cînd a trebuit să dea viaţă imaginilor, Coşbuc s-a arătat neputincios şi a prefăcut pe Crist şi Maria în doi oameni, într-un crucificat şi o mamă plîngînd, oarecare.

Maria voieşte să gonească pe corb, iar Crist privind :

Spre mă-sa, şi cu glasul frînt
A zis : „Ştia el de ce vine !
O, lasă-l, mamă, lîngă mine ! —
Că de-nsetat şi-aprins ce sînt,
Cum face el din aripi vînt
Îmi face, mamă, bine !"

Ce mic e Crist aici! În loc de rugă spre cer pentru călăii săi, Crist se plînge că e aprins de sete. Şi mai ales aceste cuvinte: „mă-sa", repetarea cuvîntului „mamă", atît de duioase în gura fetelor din Năsăud, sunt atît de nepotrivite aici! Ele stabilesc imediat un raport de rudenie obişnuită între un fiu oarecare şi mă-sa, îl prefac pe Crist în om şi sună astfel tot aşa de fals ca şi cum ar vorbi Crist de văru-său sau cumnatu-său. Într-un cuvînt, în poezia lui Coşbuc vedem un om crucificat, noi nu vedem şi nu simţim pe *Crist*.

Defectul poeziei e evident: e o temă eminamente romantică tratată în sensul clasic, pentru că Coşbuc e poet clasic.

Astfel lesne se explică şi iubirea lui pentru poeţii clasici şi munca mare ce depune pentru a-i traduce în româneşte: e o înrudire sufletească.



Tot ce am arătat pînă acum mă dispensează să vorbesc mai mult asupra formei lui Coşbuc; cîteva cuvinte însă sunt încă necesare.

Coşbuc scrie o adevărată şi curată limbă românească; în privinţa aceasta, e poate cel mai român dintre poeţii noştri. Dar tot această limbă îi creează o dificultate deosebită, pentru că limba poporului e mai săracă decît a claselor culte. Aceste din urmă, creîndu-şi un şir întreg de trebuinţe nouă, apropiindu-şi ideile nouă, au creat şi cuvinte pentru exprimarea lor, de aceea evident că limba claselor culte va fi mai bogată şi va deveni un instrument de expresiune poetică mai rafinat.

Coşbuc nu întrebuinţează acest instrument, el cîntă din instrumentul mai sărac, dar de multe ori mai frumos, al poporului de la ţară şi lipsa de bogăţie a acestuia o compensează printr-o măiastră mînuire.

Pentru împuternicirea expresiunii unui sentiment, lipsindu-i adjective alese, puternice — pentru că lipsesc în limba poporului — Coşbuc întrebuinţează repeţirea aceluiaşi cuvînt sau propoziţie şi ajunge astfel la efecte admirabile. Iată, spre pildă, două versuri din *Fata morarului*, în cari de trei ori se repetă cuvîntul „dormi" şi de două ori „mamă":

Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu întrebi de ce nu dorm eu.

Ori iată patru versuri din *Cîntecul fusului*, unde repeţirea mereu a cuvîntului „plîng" ne sugerează şi nouă plînsul :

Tot plîng ca o nebună
Şi perna-n braţ o strîng
Şi plîng, că nu mă vede
Măicuţa mea că plîng.

O altă particularitate a limbii poetice a lui Coşbuc e întrebuinţarea şi repetarea deasă a conjuncţiei „şi". Toţi poeţii noştri, luaţi la un loc, n-au întrebuinţat de atîtea ori pe acest „şi" cît Coşbuc. El îl întrebuinţează ca în *Biblie* şi cu acelaşi folos stilistic.

Un mare efect produce Coşbuc prin repetarea aceluiaşi cuvînt sau aceleiaşi propoziţii la începutul cîtorva versuri succesive. Astfel sunt versurile din *Dragoste învrăjbită :*

Şi-i venea să ţipe ca dintr-o pădure,
Şi-i venea să urle ca din foc, să-njure,
Şi-i venea să plece, noaptea cum era...

Aici sentimentele din versurile următoare sunt foarte mult împuternicite prin cele din versurile premergătoare, mulţumită repetării lui „şi" şi mai ales repetării întregei propoziţii „şi-i venea". Cîteodată, nemulţumit cu repeţirea cuvîntului şi cu repeţirea lui la începutul fiecărui vers, Coşbuc desface versul în două părţi simetrice şi repetă cuvîntul în fiecare parte de vers. Prin acest procedeu, care ar părea la prima vedere imposibil şi absurd, ajunge la efecte minunate, dînd exprimării sentimentelor o energie extraordinară. Astfel, în versurile cari trebuie să zugrăvească durerea mamei lui Fulger :

N-ai glas de vifor să jăleşti,
N-ai mîni de fier, ca fier să frîngi ;
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi...

Uneori Coşbuc întrebuinţează toate aceste procedeuri în aceleaşi versuri ; astfel sunt următoarele :

De mori tîrziu ori mori curînd,
De mori sătul ori mori flămînd...

Aici repetarea aceleiaşi propoziţii la începutul versului, şi apoi în fiecare jumătate de vers, repetarea de patru ori în două versuri consecutive, a verbului *mori* şi accentul căzînd pe acest *mori*, dau aşa tărie versurilor, încît par a fi turnate în bronz.

Dar puterea adevărat uimitoare în mînuirea limbii româneşti o arată Coşbuc în construcţia strofei. Strofa lui e variată, capricioasă — cîteodată un adevărat mozaic. Nici un poet român nu poate să se compare în această privinţă cu Coşbuc. Simţind sărăcia limbii, el o mlădiază, o tortureazā aproape în strofă, compensînd prin această mlădiere lipsa ei de bogăţie. Strofa obişnuită, de patru versuri, e aproape necunoscută lui Coşbuc. Strofele lui sunt şase, opt, zece, unsprezece sau chiar şaisprezece versuri (în *Mînioasă)*. Rime bogate, dar modul cum rimează versurile între ele e şi mai bogat şi variat. Aceeaşi măiestrie arată Coşbuc în ritm, care e un element atît de important, deoarece exprimă în parte tremurarea ritmică a sentimentului. Cu instinct de adevărat poet, el simte totdeauna ritmul care-i trebuie pentru exprimarea unei anumite stări sufleteşti. Ca pildă, să luăm strofa din poema *Recrutul* :

Eu o las în sama ta —
Am să plec ! şi parcă-mi moare
Inima, se rupe-n mine !
Nu de voi, tu ştii de cine !
Şi mă doare
De-aş ţipa !

Cum vedeţi, strofa e de şase versuri. Întîiul rimează cu al şaselea, al doilea cu al cincilea, al treilea cu al patrulea. Versurile încep lungi de şapte, opt şi nouă silabe, versul al cincilea are patru şi cel din urmă trei.

Şi ce admirabil se potriveşte acest ritm şi această strofă pentru exprimarea stărei sufleteşti a recrutului ! El începe să povestească şi ca orice început, e mai liniştit, de aceea şi versurile sunt mai lungi ; dar la sfîrşit el spune tot gîndul, tot chinul lui şi versul cade la patru şi la trei silabe şi sfîrşeşte cu un ţipăt de durere. Poetul, scurtînd versurile din urmă, voieşte să dea parcă sărmanului om chinuit putinţa să-şi mai

revie în sine, să mai prindă răsuflare ca să-şi poată urma povestirea. Şi această strofă, care pare atît de complicată, se citeşte uşor, ca proza.

Tot aşa de caracteristică e strofa din *Noi vrem pămînt!* Strofa e mare de zece versuri ; fiecare vers de opt şi nouă silabe. E mare strofa, că doar în ea trebuie să fie exprimate sentimente adînci, clocotind de ură, de nădejde, de sete nepotolită a unui neam întreg ; dar la urmă, cînd poporul îşi spune tot focul, versul cade la patru silabe, un strigăt repetat la finele fiecărei strofe, un strigăt de durere, ameninţare, afirmare a unei cereri hotărîte : *Noi vrem pămînt!*

Se pare uneori că Coşbuc vrea să dea adevărate reprezentaţii de *tour de force* în construcţia strofelor.

Poetul nostru pare a zice : voiţi ? O să vă construiesc următoarea strofă de nouă versuri : întîiul, al patrulea şi al şaptelea de opt silabe ; al treilea, al şaselea şi al nouălea de nouă silabe ; al doilea, al cincilea şi al optulea de trei silabe. În privinţa rimelor, întîiul, al treilea şi al patrulea vor rima între ele : cele trei versuri de cîte trei silabe vor rima şi între ele şi cu versul al şaselea de nouă silabe — în sfîrşit al şaptelea şi al nouălea vor rima între ele. Mai mult încă : al doilea şi al cincilea vers, de trei silabe, vor forma acelaşi cuvînt sau propoziţie, iar în versul al şaptelea, de opt silabe, se va repeta acelaşi cuvînt sau propoziţie de trei ori. Şi Coşbuc se ţine de cuvînt şi scrie în felul acesta o poezie de opt strofe, *La pîrău :*

Venea pe deal, voios cîntînd
    Flăcăul ;
Pe-un umăr coasa legănînd
Venea fără de nici un gînd
    Flăcăul.
Dar iată-n drum îl află răul,
In drum, în drum, dar ce-i în drum ?
    Pîrăul —
Aşa de lat şi chiar acum !

Şi pîrăul e adevărată pacoste, pentru că-l desparte de o fată pe care a zărit-o el dincolo.

În chemările ademenitoare ale flăcăului și în răspunsurile fetei, pînă ce ademenită trece pîrăul, consistă toată poezia.

„Dar ești departe, dragă, hai !"
　　„Ba bine,
Atunci rămîi pe unde stai !"
„Ce rea mai ești ! Ce suflet ai"
　　Ba bine !
Ca să n-o creadă rea, ea vine.
„Te temi, te temi ! Parcă te temi
　　De mine"
„Ba nu ! Dar pentru ce mă chemi ?"

Toată poezia e tot așa de naturală și nici o sforțare nu se observă în construcția strofei ; ea se citește ca proza, decît aici, la naturalul prozei se mai adaugă împuternicirea sentimentului prin ritm și muzica rimei.

Ar mai fi poate de spus aici cîteva cuvinte asupra unor neajunsuri ale formei lui Coșbuc. Sunt la el cîteva rime slabe, cîteva greșeli de ritm — dar aceste greșeli le las în sama acelora cari cred că a găsi aceste neajunsuri însemnează a face critică. Coșbuc are, de asemenea, cîteva mici poezii slabe, fără nici o însemnătate — mai ales cele imitate. Nu e un poet la care să nu se găsească încercări. Poeziile slabe nu le-am relevat, pentru că ele nu dau de loc măsura talentului, nici explicarea personalității și creațiunii lui Coșbuc — și noi aici tocmai aceasta am căutat să facem, nu să judecăm creația lui Coșbuc după înțelesul juridic al acestui cuvînt.

I s-a făcut o imputare mai serioasă, care privește în parte întreaga lui creațiune, și anume că la el predomină stilul narativ, povestitor, că sunt prea multe lungimi în exprimarea unui sentiment, astfel că acțiunea lîncezește, pierde din putere.

Dacă cetitorii însă mi-au cetit cu atenție articolele precedente și cel prezent, atunci vor pricepe ușor că această imputare, chiar întrucît e adevărată, nu spune nimic împotriva creației lui Coșbuc. Predominarea elementului narativ, epic și descriptiv, asupra celui liric, e însuși caracterul intim al creațiunii lui. Pe de altă parte, relativ prea multe lungimi sunt iarăși în caracterul acestei creațiuni. Se înțelege că Coșbuc n-are stilul concentrat al lui Eminescu, O. Carp sau

Caragiale din *Păcat*, dar a cere aceasta ar fi tot așa de absurd ca și cum ar cere cineva unui poet *romantic* să aibă un stil *clasic* sau invers.

Cîte lungimi de acestea nu sunt în Homer și de cîte ori nu lîncezeşte și la el acțiunea ! Îmi închipui ce ar fi rămas din bietul Homer de-ar fi fost dat, spre îndreptare, unui scriitor modern cu stil telegrafic.

Concentrarea expresiunii sentimentului și a acțiunii, repet că nu e în caracterul creațiunii lui Coşbuc. Pe de altă parte, unele lungimi se explică prin însuşi caracterul țărănimii românești. Țăranul gîndește mai încet ca orășanul, iar gîndurile și sentimentele și le exprimă mai pe-ndelete. Și Coşbuc, aici ca în toate, nu imitează poporul român, ci, exprimînd felul său propriu de gîndire și simțire, exprimă felul de a gîndi și și simți al acestuia.

Dacă predominarea elementului narativ și lungimile prea mari în descripțiuni și exprimarea sentimentelor e un defect, apoi prin acest defect, ca și prin calitățile sale, Coşbuc rămîne ceea ce este, *poetul țărănimii*, cel mai mare poet al țărănimii române.



Dar Coşbuc n-a rămas poetul țăran pur, numai poet țăran. Influențe străine vieții satului au adăugat alte caractere creațiunii lui, sau au modificat chiar întrucîtva pe cele vechi. Cînd acum trei ani am început să deslușesc aceste caractere noi în creațiunea lui Coşbuc, am făcut-o după cîte o notă răzleață ; acum după apariția volumului *Fire de tort*, notele s-au înmulțit, s-au prefăcut într-un cînt întreg, și acest cînt e clar și caracteristic. Acum nu mai avem numai *Mama* și cîteva versuri din *Moartea lui Fulger*, dar e *Ideal*, *Din adîncimi*, *La Paști*, *Fragment*, *Sub patrafir*, *Doina* și mai ales *Pe deal*.

Toate condițiile străine vieții satului și cari au influențat temperamentul lui Coşbuc s-ar putea împărți în trei categorii.

Mai întîi sunt influențe culturale. Cultura superioară a poetului lărgindu-i mult orizontul intelectual, ridicîndu-l mult deasupra nivelului poporului, nu putea să nu aibă o influență asupra creațiunii lui Coşbuc, mai cu seamă asupra fondului ei intelectual și ideal.

Pe urmă e viața de student de la Universitatea din Cluj, viață orășănească, deosebită de viața de la sat. Această viață, prin influențele ei zilnice, a trebuit și mai mult să atingă însăși viața afectivă a poetului, deci și creațiunea lui ; a trebuit cîte puțin să-l înstrăineze de viața satului, să-l facă s-o vază prin prisma orășănească.

Aceste influențe în Cluj, după cum am arătat în alt articol, au fost și trebuiau să fie puțin hotărîtoare ; ele au devenit însă atari în România liberă, mai ales în București ; această din urmă viață a trebuit să înfluențeze mult temperamentul poetic și deci creațiunea poetică a lui Coșbuc. Cît de mult a fost afectat el de această viață nouă, atît de deosebită de cea sătească și năsăudeană, se vede din poezia : *Ah, cît ești de frumoasă, doamnă !*

Am văzut cu cîtă delicatețã, grație, duioșie și iubire zugrăvește Coșbuc dragostea fetelor de la sat — o delicatețã și grație care culminează în minunata poezioară *Subțirica din vecini*. În orașul civilizat, poetul a găsit relațiuni de dragoste mult deosebite de cele de la sat, și ce dezgust i-au insuflat aceste relații noi de dragoste se poate vedea din o poezie pusă între *Cîntece* și care sfîrșește cu următoarele două strofe caracteristice :

Tu mă omori cu ochii nobili !
Răceala ta mi-a fermecat,
La foșnetul cel cald al rochii
Dintr-un copil mă simt bărbat.

Și-atunci cînd rîzi aristocratic
Cu vecinicul tău *mon-ami*,
Ah, nu-nțelegi, sublimă doamnă,
Cu ce *plaisir* te-aș pălmui !

Cît de profund trebuie să-l fi afectat pe delicatul poet al *Subțiricăi din vecini* noile relații de dragoste, manierismul, rafinarea, spoiala lor — ca să ajungă el la o expresiune de sentiment atît de trivială și de brutală. Personalitatea unui poet se exprimă însă mai ales prin erotica lui.

Se va obiecta poate că aici se vede tocmai revolta poetului împotriva noilor condiții de viață, deci el rămîne tot poet țăran.

Se-nțelege că prin revolta lui împotriva noilor condiții de viață, Coșbuc e și va rămînea poet țăran ; dar a te revolta împotriva unei vieți înseamnează a nu te împăca cu ea, dar nu înseamnă de loc a te sustrage influențelor ei — dimpotrivă, cu cît cineva se revoltă mai tare împotriva unui anume fel de viață, cu atîta, evident, ea afecteasă mai mult și îl influențează într-un sens pozitiv sau negativ.

A înțelege acea parte a operei lui Coșbuc care e creată sub influența condițiunilor mai sus arătate, însamnă nu numai a pricepe mai bine totalitatea creațiunii lui și deci pe însuși poetul, dar însamnă a pătrunde întrucîtva chiar în viitorul creațiunii poetului nostru. Iată de ce ne vom ocupa mai mult de această parte a poeziilor lui.

Vom începe cu poema *Ideal.*

Tema e următoarea : O fată de împărat întîlnește la fîntînă un tînăr călător, fiu de crai, căruia îi dă de băut din cana sa. Fata se îndrăgește de tînărul călător și acesta îi lasă cuvînt să-l aștepte — că vine el odată s-o ia de nevastă. Fata așteaptă luni și ani ; a îmbătrînit așteptînd și moare bătrînă cu speranța c-o să-l vadă în lumea cealaltă. Poema are toate calitățile acelora pe cari le-am analizat deja — aceleași imagini de-o simplicitate și frumusețe clasică, aceeași duioșie și grație în zugrăvirea simțimîntului de dragoste tînără, aceeași energie în zugrăvirea unui simțimînt puternic, persistent. A o analiza, dar, ar fi a repeta cele spuse mai sus. Numai în treacăt însă, vom cita o strofă atît de caracteristică pentru Coșbuc :

Treceau drumeți pe lîngă ea,
Șoptind, dar dînsa nu-i vedea.
Treceau și zilele zburînd,
Treceau și luni, treceau pe rînd,
Treceau și ani, ei nu-i trecea
Răbdarea așteptînd.

Aici, prin repetarea verbului „treceau" la începutul fiecărui vers și de două ori în cele două penultime versuri ; prin repetarea lui „și" și prin întrebuințarea cuvintelor : zile, luni, ani, în trei versuri consecutive, ni se sugerează aproape senzația fizică a curgerii necontenite și nesfîrșite a vremii. Această poemă, atît de asemănătoare cu celelalte, are

și elemente străine cari se arată mai ales în cele două strofe din urmă. Iată, spre pildă, ultima strofă :

A ta e mergerea mereu
Spre țintă — drum îngust și greu —
Dar ținta niciodată nu-i
A ta ! Și-n gînd tu tot ce-ți pui
E numai vis, căci Dumnezeu
Te poartă-n voia lui !

Dacă mai adăugăm cuvintele din penultima strofă : „Ah, omule, ești înșelat în toate cîte crezi", atunci avem aici o filozofie pesimistă bine pronunțată. Viața, cu toate scopurile sale mari sau mici, e numai un vis, o alergare după scop, o himeră, și omul e numai un instrument orb în mîna unei puteri nevăzute care e Dumnezeu, dar nu Dumnezeul poporului, pentru că „ești înșelat în toate cîte crezi !" Și această alergare zadarnică după scopuri omenești, deșertăciunea vieții, e redată în poem printr-o imagine, pe cît de dureroasă, pe atîta de amar batjocoritoare ; e imaginea fetei de împărat care, îmbătrînită, proptindu-se în cîrji, așteaptă încă pe iubitul său mire. Dar afară de filozofia tristă și atît de neobișnuită lui Coșbuc, care se degajează din această poemă, e și un nou procedeu artistic aici, tot așa de neobișnuit.

În adevăr, întreaga poemă *Ideal* cu imaginea ei concretă centrală — o fată ce toată viața așteaptă în zadar pe iubitul său — trebuie să simbolizeze alergarea veșnică a omenirii după ideal, pe care niciodată nu poate să-l atingă. Aici deci imaginea concretă simbolizează o idee abstractă — și una din cele mai abstracte : alergarea după ideal. Această fizolofie și acest procedeu artistic, cum am văzut, sunt caracteristice pentru creația romantică, nu clasică, sunt deci caractere noi în creațiunea poetului nostru țăran.

Tot un sens abstract, simbolic, se degajează din poezia *Din adîncimi.*

În adîncimi fără de margini sorii gem soarta lor că trebuie să stea în veci pe loc și invidiază steaua care trece mereu prin spații :

Dar nu știau, că steaua-n treacăt
Își plînge-amarul ei noroc
Că, de-obosită, pismuiește
Pe cei ce stau etern în loc !

În aceste poezii sunt manifestate caractere noi în ce privește partea *intelectuală* a creației poetice, partea cea mai superioară, dar și cea mai superficială și mai schimbăcioasă din organizația psihică a omului.

În poeziile *La Paști, Fragment, Sub patrafir*, se vede influențată partea *afectivă*, mai inferioară, dar mai adîncă din organizația psihică a omului și de aceea mai rezistentă, mai puțin schimbăcioasă. În *La Paști* e zugrăvită sărbătoarea Paștilor, învierea lui Hristos și învierea naturii — și ce frumos, mai *rafinat* de frumos ca oricînd, dar în toată poezia se simte atîta tristeță, atîta melancolie!

Sunt Paștile din sat, văzute din depărtare, de la oraș — și această depărtare, această *nostalgie a satului* imprimă întregei poezii caracterul ei de adîncă melancolie, iar poezia sfîrșește cu lacrimi:

Sunt Paștile! Nu plînge, mamă!

Aceleași sentimente de tristeță și melancolie se simt în minunata poezie intelectuală *Fragment.*

E iarăși satul și reminiscențe din viața copilărească. E iarăși nostalgia vieții trecute. Poezia sfîrșește cu două versuri de adîncă durere, adresate mamei poetului:

Iar azi tu plîngi într-una... Ori poate-așa cred eu,
Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu!

În poezia *Sub patrafir* e caracteristic însuși gîndul morții, care începe să-l preocupe pe poet. Sub un ton glumeț și indiferent, de spovedanie, se simt lacrimi — și contrastul între tonul glumeț și seriozitatea adîncă ce o ascunde formează una din atracțiile acestei poezii.

În creațiile acestea din urmă, afară de tristețea și melancolia personală neobișnuită poetului, începe să se manifesteze încă un nou caracter important, și anume acela pe care l-am numit noi subiectivism artistic: poetul, care în toată creația sa țărănească n-a pomenit un cuvînt despre personalitatea sa, începe acum să vorbească despre *sine*, despre durerile sale proprii.

În privința acestui subiectivism, organismul nostru sufletesc se aseamănă mult cu organismul nostru corporal sau cu membrele acestui organism. Cînd suntem normali, sănă-

toşi, noi nu ne preocupăm de loc de organele corpului nostru, nu le simţim, parcă n-ar fi existînd, şi numai suferinţa unui organ ne face să-l simţim, să ne preocupăm de el.

Astfel şi poetul sănătos, normal, senin, nu se prea ocupă de propriul său suflet, e obiectivist, impersonal, şi numai afectarea adîncă şi dureroasă îl preface pe poet în *subiectivist* personal, care se ocupă şi vorbeşte de propria sa personalitate sufletească şi morală.

Toate aceste caractere noi se manifestează cu o putere deosebită în două capodopere ale lui Coşbuc, în *Doina* şi în *Mama*.

Am spus că în *Doina* poetul ţăran a desluşit adevăratul şi realul înţeles al rapsodiei române, dar acest înţeles e prea exclusiv trist. Se înţelege, însăşi doina poporului e foarte tristă, tristă ca însăşi istoria şi viaţa ţărănimii române, a căror expresie muzicală e doina. Dar oricît de nemîngîiată a fost viaţa ţărănimii, ea n-a fost exclusiv tristă, şi în doină sunt şi alte note cari exprimă alte sentimente decît tristeţă. Tonul deci prea sombru din *Doină* se explică prin faptul că ea e văzută cu ochii turburaţi de lacrimi, simţită cu inima îndurerată a poetului, cu un temperament întrucîtva asemănător cu al eminescianilor.

Aceasta e atît de adevărat, încît în *Doina* lui Coşbuc sunt versuri foarte asemănătoare cu cele din *Doina* lui O. Carp.

Astfel, O. Carp zice :

Ci neamul nostru-ntreg îşi cîntă
Durerile de care moare.

iar la Coşbuc :

Că-n versul tău cel jalnic
Vorbeşte-un neam întreg.

Mai caracteristică e încă ultima strofă din *Doina* lui Coşbuc, unde poetul imploră doina să nu părăsească neamul românesc :

Rămîi, că ne eşti doamnă
Şi lege-i al tău glas ;
Învaţă-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas !

Aşadar, doina nu exprimă numai jalea şi durerea trecutului şi prezentului neamului românesc, ci e menită să exprime şi cu mai mare tarie, şi mai exclusiv, jalea şi durerea viitorului neamului, pentru că durerea şi numai durerea pare a fi partea sortită fatal acestui neam.

În aceste versuri durerea se lărgeşte, se măreşte, devine un fatum, dar cu toate proporţiile mărite, ea nu capătă caracterul epic ca în *Moartea lui Fulger*. Ca un sentiment exprimat prin artă să devie epic, el trebuie să capete proporţii mari, dar şi în aceste proporţii mărite el trebuie să rămîie tot *concret*, plastic, hotărît. Astfel durerea concretă, mărindu-şi proporţiile pînă la a căpăta caracterul epic, nu numai că nu pierde din hotărîre şi putere, ci le capătă în şi mai mare grad. La sfîrşitul doinei lui Coşbuc însă, durerea e difuză, vagă; transpiră din ea atîta nesiguranţă, se simte că, în mod inconştient, poetul generalizează prevederile sale subiective, dureroase, pentru viitorul propriei sale vieţi şi le întinde asupra neamului întreg:

Învaţă-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas!

Astfel Coşbuc a desluşit conţinutul adevărat şi real al doinei poporului, dar a tratat acest conţinut, *în parte*, asemănător cu poeţii eminesciani; în loc de-al trata în sensul epic, *clasic*, l-a tratat în parte *romantic*.[1] Zicem *în parte*, pentru că sunt în *Doină* şi strofe unde domineazā vechiul spirit epic. Aşa că în *Doină* se arată două personalităţi poetice deosebite: a poetului ţăran şi a poetului proletar orăşan. În poezia *Mama*, caracterele acestuia din urmă se arată tot aşa de vădit. Iată, spre pildă, primele două magnifice strofe:

În vaduri ape repezi curg
Şi vuiet dau în cale,
Iar plopi în umedul amurg
Doinesc eterna jale.
Pe malul apei se-mpletesc
Cărări ce duc la moară —
Acolo, mamă, te zăresc
Pe tine-ntr-o căscioară.

[1] Bineînţeles, nu trebuie uitat sensul pe care-l dăm aici cuvintelor clasic şi romantic (n.a.).

Tu torci. Pe vatra veche ard,
Pocnind din vreme-n vreme,
Trei vreascuri rupte dintr-un gard,
Iar flacăra lor geme;
Clipeşte-abia din cînd în cînd
Cu stingerea-n bătaie,
Lumini cu umbre-amestecînd
Prin colţuri de odaie.

Aici întîlnim iar *plopii*, vechea noastră cunoştinţă, dar de astă dată ei nu mai cîntă sau plîng, ei *doinesc* şi nu mai plîng jalea *concretă* şi *mărginită* a fetei din *Cîntecul fusului* sau a alteia, ci *doinesc jalea abstractă*, nemărginită, care cu cît cîştigă în imensitate, în vag, cu atîta pierde în claritate, în concret: e *jalea romantică*, *eterna jale*, e un *pendant* la *eterna linişte* a lui Eminescu, la *Aeternitas* a lui O. Carp.

În strofa a doua e redat cu o uimitoare putere, siguranţă şi preciziune concretă, interiorul unei sărmane case ţărăneşti. Stăpîna toarce, vatra e veche în ea ard vreascuri rupte dintr-un gard — pentru că e atîta sărăcie, lipsă de încălzit; flacăra geme, de abia clipeşte, săracă şi ea ca şi locuinţa ţărănească, şi prin unghere se amestecă trist umbre cu lumini.

Dar locuinţa aceasta e oare alta decît cea în care a crescut poetul? S-a schimbat ea oare de cînd a scris poetul *Nunta Zamfirii*, *La oglindă* şi altele? Nu, locuinţa nu s-a schimbat, dar s-a schimbat poetul. Pe atunci vatra nu era veche, vreascurile pocneau şi trosneau vesel, umbre şi lumini jucau prin unghere, iar în prag noaptea îl aştepta *Subţirica din vecini.*

Interiorul casei e azi atît de trist, pentru că e văzut prin sufletul întristat al poetului; e atît de melancolic, pentru că e văzut din zgomotul şi învălmăşeala oraşului; e atît de sărac, pentru că e văzut de departe, dintr-un oraş plin de palate luxoase... şi aşa, într-un fel sau în altul, se arată influenţele cele noi în creaţiunea poetului ţăran.

Din toate poeziile cari exprimă întruoîtva noua personalitate a poetului nostru, *Pe deal* e cea mai clară şi mai caracteristică. Nu e mai reuşită decît celelalte, mai ales decît *Doina* sau *Mama*; dimpotrivă, ca creaţie artistică le e inferioară, dar

e eminamente *subiectivistă*, egotistă. Simțimîntul propriei dureri a crescut așa de mult, că nu mai poate fi exprimat ca durerea altora, ci ca proprie durere — și de aceea în de-a lungul întregei poezii de treizeci și opt de strofe, poetul vorbește numai de el, de propriele sale sentimente. E unica poezie de acest fel în creația lui Coșbuc și de aceea de o neprețuită valoare pentru judecarea personalității psihice și a creațiunii poetului. Ne vom opri dar mai mult asupra analizei ei.

E stranie această poezie la prima vedere. Și nici nu e o singură poezie; e un agregat de opt poezii mici, numerotate; și în ele se vorbește de așa de multe lucruri diferite, cari par a nu avea nici o legătură, încît e firesc ca criticii lui Coșbuc s-o fi declarat confuză, slabă și incoherentă. Zic e *firesc*, pentru că așa-zișii critici ai lui Coșbuc parcă s-au jurat să nu-i priceapă creațiunea — și aceasta deopotrivă: cei cari-l înjură, ca și cei cari-l laudă.

Să vedem mai de aproape această poezie. Poetul vine acasă, sau mai bine zis se transportă cu gîndul în satul părintesc. Și aici, stînd „pe deal", se uită poetul la satul de odinioară, la împrejurimile lui și totul îi pare atît de străin, atît de schimbat! Poteca nu mai e *netedă, dealul e cu spini acum* în loc de flori, nu mai sunt copii s-alerge după cuiburi. Toate s-au schimbat!

Cîte puțin poetul deslușește pe vechii săi prieteni; iată *ulmul* (poezia a II-a) sub care a stat atîta în copilărie, dar ulmul se uită la dînsul așa de străin:

Ce te miri? Eu viu, fîrtate,
Trist așa și liniștit —
Sunt bătrîn! M-au obosit
Căile alergate.

Și tot mai mult se deslușește satul de odinioară (poezia a III-a), nucul din grădină, rîul de pe sub colină, pîraiele, plopii. Sau, iată un bun prieten al copilăriei — gardul (poezia a IV-a):

Iată luncile-nainte;
Gardul țarinii mai sus —
E nebun! Ah, mi-am adus
Și de el aminte.

În copilărie poetul asemăna gardul cu un nebun „care a plecat razna pe cîmpie", și poetul rîdea, făcîndu-i glume. Dar acuma :

Gardu-n zări rîzînd s-afundă,
Și mă tem a-l mai privi :
Azi sarcastic el ar fi,
Gata să-mi răspundă.

Și toate acestea îi aduc poetului în minte întreaga viață de odinioară, atît de simplă, dar veselă și liniștită (poezia a V-a). Fetele merg la culesul murelor, flăcăii pleacă la codru, pădurea-i verde :

Sus senin și jos verdeață

— și poezia a V-a sfîrșește cu următoarea strofă caracteristică :

Mai demult... ah, toate-acestea
Mai demult s-au întîmplat —
Să nu-ntrebi ce-a mai urmat
Cînd s-a-nchis povestea !

Da, desigur, toate aceste au fost și nu se vor mai întoarce, aceasta o simte bine poetul. Vremea nici nu oprește, nici nu întoarce cursul ei îndărăt, și afară de asta, ce ar căuta acum poetul, om cult, cu ideile lărgite de civilizația modernă, cu simțimintele modificate în vîltoarea vieții — ce ar căuta el acum în simplicitatea vieții satului ? Ca ulmul, mirați, ca gardul, sarcastici, s-ar uita cu toții la el : străini ei lui și el lor ! Oh, da, desigur : „s-a închis povestea" — și pentru totdeauna ! Și simțimîntul dureros că nu mai e întoarcere la viața de altădată și simțimîntul trist că trebuie să intre iar în vîltoarea vieții moderne îi evocă poetului gîndul morții, *setea liniștei eterne*, care e exprimată în poezia a VI-a :

Dar auzi... ce jalnic cîntă
Clopotele-acum în sat ;
Glasul lor e-ndurerat,
Ruga lor e sfîntă.

. . . .

Îmi părea că după mine
Cîntă ele — şi sunt viu !
Doamne, şi-mi era-n sicriu
Negrăit de bine !

În culmea durerii şi a descurajării, poetul caută razem şi îl găseşte în darwinismul social (poema a VII-a), în cunoscuta aplicare a legilor naturale ale luptei pentru existenţă în societate. Se deşteaptă iarăşi, un moment, personalitatea de altădată a poetului. Viaţa e luptă, zice el, unde biruie cei mai tari, dispar cei slabi şi astfel natura, prin nedreptate, face selecţia necesară : *graurii — poeţii cîmpiei — dispar, dar rămîn şoimii.*

Se înţelege că această teorie, prin care se aplică legile biologice la societate (în treacăt fie zis, atît de la modă acum), chiar dacă ar fi adevărată pe cît e de falsă, totuşi n-ar putea să dea razem unui suflet îndurerat. E uşor de raţionat că e drept ca *eu graur — poet ţăran — să fiu mîncat de şoim,* dar a te împăca cu ideea aceasta nu se poate — şi poetul, în a VIII-a şi cea din urmă poezie, începe prin a se declara învins :

Plînsul mieu e-al tuturor ;
Ce păcat e-ntr-însul ?

Şi gîndul că e *învins* îl face să tresară, să protesteze : că el *plînge,* dar nu *se plînge ;* se-ndoaie dar nu se frînge şi afară de asta :

Iată, suferind, voi da
Şoimului dreptate !

Dar durerea e mai puternică ; ea învinge — şi întreaga poezie sfîrşeşte prin două strofe cari sunt un plîns, o resemnare şi o rugă către D-zeu, în mîinile căruia se dă poetul :

Plîng ? Dar lîngă leagăn cîntul
Mamei de-obicei e trist —
O, eternule psalmist,
Mare ţi-e cuvîntul !

De durere, chin mi-e somnul,
Foc și fiere traiul meu;
Dar tu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul!

Se vede că razemul găsit în teoriile darwiniene e prea șubred, că poetul se reîntoarce iarăși către *Domnul*, razemul sufletesc de altădată. Din nenorocire nici acesta nu e mai sigur, căci nu degeaba zice însuși poetul:

Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu!

Așadar, în poezia *Pe deal* — quasi confuză și incoerentă — avem o desfășurare și o înlănțuire de gîndiri și sentimente, pe cît de firească, pe atît de logică. Mai întîi e o întoarcere la locurile părintești, după o lipsă îndelungată și o viață zbuciumată — toate par schimbate, străine, triste, mohorîte; cîte puțin însă încep să se deslușească toate locurile și lucrurile cu înțelesul lor de altădată; acestea, prin asociație de idei, aduc în conștiință și în sentimente întreaga viață simplă, dar senină și veselă de odinioară. La rîndul lor, aceste aduceri aminte și simțimîntul clar că întoarcerea e imposibilă, că viața aceea e pierdută pentru totdauna, nasc în suflet amărăciunea, descurajarea, dorința de a muri — iar simțimintele de desperare, la rîndul lor, fac pe poet să-și caute un razem sufletesc, o justificare a vieții fie în teoriile noi, izvorîte din viața pe care a dus-o departe de locurile părintești, fie în filozofia vieții de altădată.

Aici deci, idei și sentimente nasc cu necesitate alte sentimente: înlănțuirea lor e încă o dată firească și logică.

Același lucru trebuie să-l spunem și despre zugrăvirea și gradația sentimentelor. Poezia începe cu o durere vagă, nedeslușită; trece la ironie amară, unde durerea e încă înfrînată, reținută bărbătește; în urmă durerea crește, și poezia sfîrșește prin o efuziune lirică și prin lacrimi.

E adevărat că unele faze ale sentimentelor nu sunt redate cu puterea artistică obișnuită lui Coșbuc. Dar însăși aceasta e caracteristic pentru poetul nostru.

Astfel poezia a V-a trebuie să ne dea tabloul fermecător al vieții trecute, după care plînge poetul. Acest tablou e foarte important în economia poeziei, pentru că nostalgia vieții trecute e sentimentul central care dă naștere și explică pe toate celelalte.

Acest tablou însă este palid, nu e în el nici o imagine puternică de altădată, care să ne sugereze seninul, frumosul şi veselia de odinioară. Pentru logica poeziei, s-ar părea tocmai că acest tablou al vieţii trecute ar trebui să fie deosebit de frumos şi vesel, pentru că altmintrelea nu se explică toată durerea după viaţa aceea care e zugrăvită în restul poemei. Această lipsă de logică e numai aparentă.

În adevăr. Viaţa trecută nu e atît de frumoasă prin ea însăşi, cît prin sentimentele cu cari a fost simţită odinioară. De obicei, la toţi oamenii, nostalgia după viaţa din frageda tinereţă nu e altceva decît nostalgia după propriile sentimente fragede din acea vreme, după propria tinereţă. Pe de altă parte, un om umblat prin lume, cu ideaţia şi sentimentele lărgite de civilizaţia modernă, nu mai poate simţi, ca altădată, frumuseţa simplă şi sărăcăcioasă a vieţii satului. În neputinţa de a o simţi astfel, în neputinţa deci de a se întoarce la acea viaţă trecută, rezidă în bună parte tragedia sufletească ce se degajează din poezia *Pe deal*. Şi e natural că, dacă nu poţi simţi ca altădată, nici nu poţi zugrăvi ca altădată. Acest tablou e deci în concordanţă cu tonul şi logica întregei poezii — şi, dimpotrivă, un tablou prea vesel, degajat, fermecător, ar fi fost o notă falsă.

De altmintrelea, *Pe deal* nu e una din cele mai reuşite creaţiuni ale lui Coşbuc. În exprimarea durerii proprii, el n-a ajuns pe Eminescu ; n-are fineţa şi rafinarea acestuia ; sentimentele sale le spune uneori prea de-a dreptul, necioplit — cu toate acestea poezia produce o puternică impresie prin sinceritatea sentimentelor şi poate prin faptul că e dureros să vezi plîngînd un copil, dar e grozav să vezi plîngînd un bărbat.

În aceste poezii, cari aparţin celei de a doua faze a dezvoltării poetului, apar toate acele caractere pe cari le-am văzut la eminesciani : melancolie, descurajare ş.a.m.d.

Analizînd aceste cîteva poezii din urmă, am scos numai în relief caracterele noi ale poetului nostru, ceea ce nu însemnă de loc că au dispărut cele vechi. Aceasta ar fi absurd.

Cum am spus şi în articolul trecut asupra lui Coşbuc, o personalitate poetică puternică nu se schimbă aşa de uşor, iar o schimbare radicală, absolută, e şi mai mare absurditate : aceasta nu numai pentru un poet, dar chiar pentru

orice om. Caracterele intelectuale și ideile unui om se schimbă mai ușor, dar nici acestea într-un chip absolut — și fiecare om urmează întrucîtva a conserva un anumit mod de a gîndi ; dar caracterele afective și sentimentale mai adînci și mai înrădăcinate în organismul sufletesc, acele se schimbă mai greu, și niciodată cu desăvîrșire — și doar acestea din urmă sunt, mai ales, acele cari se manifestează într-o personalitate poetică.

În toate poeziile analizate în urmă se manifestează, bineînțeles, iarăși și iarăși personalitatea întîia a poetului. E caracteristică în această privință poezia *Pe deal*, unde, la urmă, în efuziunea cea mai lirică și între lacrimi, apare vechea personalitate în luptă cu cea nouă :

Cînd mă văd în prada sorții
Plîng — eu știu ! dar nu mă plîng !
Mă-ndoiesc, dar nu mă frîng
Gîndurile morții.

Această stăruință de a da însuși plînsului un înțeles deosebit e foarte caracteristică și e foarte dreaptă. Se înțelege că e mare deosebire între plînsul omului, care e numai o manifestare a durerii și deci poate să nu fie de loc o manifestare a slăbiciunii, între plînsul ce nu *se plînge* de nimic și de nimeni, nu cere nimănui nici ajutor, nici compătimire, și între plînsul omului care *se plînge* de tot și de toate, cere razem și compătimire și care e expresiunea slăbiciunii.

În artă, primul plîns l-au plîns Eschil și Sofocle, pe cel de al doilea Alfred de Musset și Lenau.

Poetul nostru vrea el însuși să dea plînsului său caracterul întîi, și, în mare parte, are dreptate — și în felul plînsului el rămîne încă poetul țăran.

Același lucru trebuie să-l spunem și despre celelalte caractere. Astfel revolta socială la eminesciani e, cum am văzut, în mare parte pasivă, e vagă, abstractă, se reduce la revolta împotriva eternei nedreptăți și alte eternități și entități metafizice de acest fel. La Coșbuc revolta e mai reală, mai concretă, se îndreaptă împotriva adevăratelor și realelor nedreptăți existente în societate, cum e, spre pildă, în *Noi vrem pămînt !* Astfel că și aici el rămîne încă poet

țăran. E adevărat că în *Doina* și în *Pe deal* această revoltă e mai vagă, mai abstractă.

Într-un cuvînt: caracterele noi sufletești, sădite în poet de noile condiții de viață, nu distrug caracterele cele vechi, personalitatea întîia a poetului, ci o modifică, modificîndu-se și ele la rîndul lor sub influența acestei personalități vechi, iar creația poetică e și va fi rezultatul acestor combinațiuni sufletești a caracterelor diferite.

În privința acestor combinări sufletești, e foarte interesant de comparat poeziile *Ideal, La Paști* și chiar *Pe deal* cu *Mama*.

În cele dintîi, caracterele cele mai vechi se combină mecanicește, trăind încă alături unele de altele, aproape o viață independentă. Dacă am scoate din *Ideal* cîteva strofe, cu greu s-ar putea vedea în rest vreun caracter nou; în *Mama* însă combinarea diferitelor caractere e chimică, ele s-au contopit ca metalele diferite în aliajul aurului: în felul acesta *Mama* e o creație mai unitară — și iată între altele de ce pun eu așa de sus această poezie între creațiile lui Coșbuc.

Forma exterioară, de asemenea, s-a schimbat întrucîtva în poeziile din urmă ale lui Coșbuc. Așa, spre pildă, în *Doina* și *Mama* forma e parcă mai rafinată; în *Pe deal* strofa e numai de patru versuri scurte — o raritate la Coșbuc. Strofa se micșorează, prefăcîndu-se astfel într-un instrument mai fin, mai maleabil, mai mlădios pentru exprimarea schimbăcioaselor și capricioaselor sentimente interne și pentru exprimarea unor idei mai adînci. De altminteri, forma s-a schimbat foarte puțin — mult, mult mai puțin ca fondul — și astfel creația lui Coșbuc confirmă legea universală că forma e mai rezistentă ca fondul: *forma supraviețuiește fondului.*

Poetul nostru țăran a trecut deci și trece încă printr-o grea criză sufletească și artistică, ceea ce în mare parte explică de ce poetul a scris așa de grozav de puțin în anii din urmă, de cînd e în România liberă. Viața țărănească el n-o mai poate zugrăvi așa cum a zugrăvit-o. Poetul a gustat din pomul cunoștinții vieții civilizate moderne, orizontul intelectual i s-a lărgit, sentimentele i s-au adîncit, s-au rafinat — el nu poate deci nici să vadă, nici să simtă viața ca odinioară și deci nici s-o zugrăvească așa nu mai poate.

Spontaneitatea și frăgezimea sentimentelor, naivitatea sinceră, veselă și duioasă, simplitatea naivă clasică s-au dus și n-or mai reveni. Dacă poetul ar stărui să creeze în aceeași direcție și în același fel, s-ar simți în creațiunea lui nesinceritatea, nenaturalul, neadevărul.

Pe de altă parte, caracterele noi nu s-au asimilat încă îndeajuns în temperamentul artistic al poetului, pentru a se revărsa în formă de manifestare poetică — iată de ce poetul a produs în anii din urmă așa de puțin.

Ca din orice criză, și din criza aceasta poetul poate să iasă învingător sau învins: să sperăm că se va întîmpla cazul întîi. Avem cu atît mai mult drept s-o sperăm, cu cît în creația poetică a lui Coșbuc din anii din urmă, deși cantitativ așa de mică, găsim totuși capodopere cum e *Doina, Mama, Noi vrem pămînt!*

Și avem dreptul nu numai să sperăm că poetul nostru va ieși învingător, dar, după cele create în anii din urmă, avem dreptul să sperăm că se va ridica la înălțimi poetice tot așa de mari ca și în creația lui pur țărănească.

În creația viitoare a poetului, simplicitatea naivă, adorabilă, de altădată, poate fi înlocuită prin lărgimea și înălțimea de vederi; naivitatea sinceră, veselă, duioasă, prin seriozitatea adîncă a vieții; spontaneitatea și frăgezimea sentimentelor prin adîncimea și complexitatea lor.

Am văzut în cursul acestui articol mai multe exemple de felul cum se dezvoltă și se transformă creațiunea poetului.

Astfel, imaginea duioasă și adorabil de naivă a plopilor cari cîntă în cor, după ce unul începe și ceilalți îi urmează, se preface în imaginea plopilor cari doinesc eterna jale, o imagine ce cuprinde durerea lumii.

Astfel, prin același procedeu de a repeta același cuvînt la începutul fiecărui vers, procedeu prin care împuternicea imaginile concrete, Coșbuc într-o strofă din *Ideal* ne sugerează imaginea abstractă a curgerii neîncetate a vremii. Și cu aceeași siguranță, cu aceeași preciziune a imaginelor vizuale și auditive cu cari poetul într-o singură strofă, ne-a dat o horă țărănească, el ne dă interiorul trist și sărac al locuinței țărănești — aproape simbolul sărăciei poporului.

Coșbuc nu va ajunge la acea putere de analiză sufletească, de exprimare a adîncilor patimi omenești, la cari ajunge Eminescu; dar în această exprimare poate adăoga

un element de putere bărbătească, element care lipseşte mai ales eminescianilor. Coşbuc nu va ajunge la acea fineţă şi rafinare de exprimare a propriei dureri, dar în schimb poate fi mai altruist, exprimînd prin şi cu propria lui durere durerea altora, durerea socială.

Coşbuc nu va ajunge pe Eminescu în exprimarea ideilor înalte şi abstracte, dar în exprimarea lor poate să introducă mai multă viaţă concretă şi reală. Într-un cuvînt, Coşbuc nu va ajunge pe Eminescu acolo unde e propriul teren al liricei moderne şi al lui Eminescu — în crearea *romantică* — dar în această creaţiune el poate să introducă elemente clasice, pentru că una şi alta nu se exclud în mod absolut.

Dar chiar dacă ar fi aşa, chiar dacă crearea romantică şi clasică s-ar exclude una pe alta ca două antiteze, e posibilă o sinteză superioară, o creaţiune artistică care să nu fie nici una, nici alta, dar să conţină totuşi într-o armonie superioară calităţile şi ale unuia şi ale altuia.

Acesta e idealul spre care trebuie să meargă Coşbuc. Cu ce folos ar merge pe acest drum şi la ce anume înălţimi poetice ar putea să se ridice — aceasta, bineînţeles, scapă prevederilor criticei.

ȚARANUL ÎN LITERATURĂ

Sub titlul *Țăranul în literatură,* nu voi să înțeleg literatura țărănească, adecă pe țăran așa cum s-a zugrăvit el însuși în creațiunile sale — ci literatura păturilor culte, adecă pe țăran așa cum a fost zugrăvit el în literatura acestor din urmă, mai ales în nuvelă și roman. Zic mai ales *nuvelă* și *roman* pentru că ăst gen literar, cu deosebire, zugrăvește viața înconjurătoare în toate manifestările.

Lirica exprimă mai ales adîncile sentimente personale ale omului, e subiectivă în gradul cel mai înalt, prin excelență.

Poezia epică zugrăvește mai ales aspectul exterior al omului și al actelor sale. Poezia dramatică zugrăvește ciocnirea pasiunilor omenești, și numai nuvela și romanul zugrăvesc natura și viața înconjurătoare sub toate aspectele, în toate manifestările lor.

E învederat că o dată ce s-a născut acest gen literar, care reflectează toată viața, trebuia să se ocupe și cu viața țărănească, care e o parte atît de însemnată și esențială a vieței sociale. Și în adevăr, mai toate țările culte au literatura lor sătească, nuvela, romanul lor rustic.

Ar fi foarte interesant de făcut o analiză literaturei acesteia, mai ales analiză comparativă, dar aceasta ar fi materie pentru o carte întreagă ; în *Gazeta săteanului* [1] voi

[1] Articolul a apărut în *Gazeta săteanului*, XIV, nr. 22—23, 20 decembrie 1897—5 ianuarie 1898, p. 517—521 și nr. 24, 20 ianuarie 1898, p. 542—544.

să mă opresc numai asupra unei trăsături caracteristice foarte importante și foarte esențiale pentru literatura rustică, și anume asupra felului cum această literatură ne reprezintă caracterul moral al țărănimei.

Ceea ce lovește mai mult pe orice cetitor atent al acestei literaturi e imensa nepotrivire între felul cum e zugrăvită țărănimea de feluriții scriitori ai aceleiași țări, deci cari au avut de zugrăvit aceeași țărănime.

De multe ori, între țărănimea zugrăvită de un scriitor și cea zugrăvită de altul, nu numai că nu e nici o asemănare, dar parcă ar fi vorba de două rase fundamental deosebite, cari stau pe niște trepte de dezvoltare atît de neasemănate, cum ar fi rasa neagră din Africa și cea albă din Europa.

Se înțelege, o parte din această deosebire în zugrăvirea aceluiași subiect e foarte naturală și legitimă, întrucît atîrnă de temperamente deosebite ale scriitorilor. Dar această deosebire are o margine, peste care trecînd, dispar înseși caracterele distinctive ale subiectului și obiectului zugrăvit. Desigur, tot același om, slujind ca model pentru doi artiști, va apare într-un fel în opera unuia și altfel în opera altuia, întrucît acești doi artiști au temperamente artistice deosebite, întrucît văd, simt și cugetă deosebit ; dar această deosebire nu poate merge pîn-acolo ca unul să-l zugrăvească ca pe un pitic, altul ca pe un uriaș, pe cînd în adevăr el e de statură mijlocie ; în acest din urmă caz, chipul zugrăvit de amîndoi e cu totul fals.

Din nenorocire, tocmai astfel de deosebire există între tablourile din viața țărănească făcute de diferiți scriitori. Cei mai mulți scriitori rustici ai tuturor țărilor, după felul cum zugrăvesc viața țărănimei, ar fi putut fi împărțiți în două grupe mari. Într-o grupă pesimiștii, ponegritorii țărănimei, cari zugrăvesc viața sătească ca iad, iar pe țăran ca drac, și altă grupă, a optimiștilor, apologheților țărănimei, cari văd în viața sătească aproape o idilă și în țăran dacă nu un înger, apoi cel puțin un ins moralicește mult superior orășanului. Și asta nu e exagerare. Concepția biblică, care personifică în drac urîtul, imoralul, antisocialul, dușmanul vieței sociale — și în înger frumosul, moralul, bunul acestei vieți, această concepție e foarte potrivită pentru caracterizarea felului cum zugrăvesc țărănimea aceste două grupe de scriitori, cel puțin în manifestările lor extreme.

Luaţi, spre pildă, romanele şi nuvelele rustice ale genialei George Sand. Ce frumoasă e la ea viaţa rustică ! Ce orizonturi largi, în care se pierde vederea, ce aer curat, care face să se ridice pieptul mai înalt, şi cît de de treabă, cît de fericită e relativ viaţa ţărănească ; ce oameni naivi, simpli dar buni, cinstiţi, nestricaţi de civilizaţia orăşenească ! Cît de naivă, dar sinceră, naturală şi sănătoasă e iubirea lor sexuală, şi cît de nemeşteşugită şi echilibrată şi sănătoasă e întreaga lor viaţă !

La una din scriitoarele de talent ale acestei grupe a optimiştilor, a apologheţilor, la André Léo, ţăranii şi ţărancele sunt atît de de treabă, viaţa sătească e atît de superioară celei orăşeneşti, încît una din eroinele din romanele ei, o fată cultă, aristocrată, tînără, frumoasă, se amorezează de un flăcău, părăseşte clasa ei privilegiată, se mărită cu el şi trăieşte fericită făcînd copii sănătoşi, gătind bucate şi spălînd rufe la gîrlă.

Şi acum uitaţi-vă la viaţa ţărănească aşa cum ne-o zugrăveşte marele Balzac în romanul său *Les paysans* sau Zola în romanul *La terre*. Aice satul e o vizuină, în care se zbuciumă şi se tîrîie fiinţi omeneşti, în care nu ştii ce e mai grozav : sărăcia şi mizeria materială sau cea morală.

Iubirea idilică din romanul apologheţilor — aice e un apetit sexual bestial, lipsit de orice poezie şi sentiment mai înalt ; naivitatea de acolo — aice e şiretenie infernală ; cinstea — aice e hoţie, bunătatea — aice e cruzime infernală şi omor fără căinţă.

Dar cel puţin poate au rămas legăturile patriarhale, familiare ? Aş ! La Balzac părinţii vînd pe copii, copiii îmbată pe tată pentru a-i fura cinci franci ; la Zola copiii înăbuşă pe părinţi pentru a scăpa de o gură de prisos.

O singură iubire mare, după Balzac şi Zola, rămîne ţăranilor : iubirea pentru pămînt. Dar această iubire pentru lucrul neînsufleţit e cea mai de căpetenie cauză şi prilej pentru ura crudă şi neîmpăcată faţă cu oamenii, şi pentru o prăjină de pămînt ţăranul e gata să omoare pe fraţi şi părinţi.

Un exemplu va lămuri şi mai bine relaţia către viaţa sătească a acestor două grupuri de scriitori, pe cari i-am numit pesimiştii şi ponegritorii ţărănimei şi ai vieţei săteşti de o parte, şi optimiştii sau apologheţii, din altă parte.

André Theuriet, unul din apologheţii cei mai de talent, a scris un frumos roman, *Bigarreau*, cu următorul subiect : un copil al oraşului, un copil stricat, copil de stradă, e închis pentru furt la închisoarea de copii. Aice el se strică şi mai mult, i se atrofiază toate instinctele bune, i se putrezesc toate sentimentele omeneşti. Dar într-o zi fuge din închisoare, fuge în pădure la nişte ţărani. Aice, în mijlocul naturei măreţe şi liniştite şi al vieţei omeneşti liniştite, senine, sănătoase, tînărul corupt de viaţa orăşănească se naşte cu totul la altă viaţă : în el se dezvoltă toate instinctele bune, sentimentele omeneşti pe cari i le-a fost nemicit oraşul civilizat.

În romanul lui Balzac *Les paysans*, sunt mai mulţi parizieni cari vin în sat. Între aceşti parizieni e o contesă, o femeie superioară, care vine să lucreze pentru regenerarea satului, e un literat, un om inteligent şi de inimă. În curînd toţi aceşti orăşeni trebuie să fugă înapoi la Paris, trebuie să fugă ca să-şi scape corpul de această speluncă de hoţi şi ucigaşi, şi sufletul din această ciumă morală a satului, unde nu încolţeşte un sentiment mai înalt.

Cum vedem, pentru Theuriet viaţa sătească, dacă nu e un rai, apoi e o anticameră a raiului, iar pentru Balzac aceeaşi viaţă e un adevărat iad.

Se înţelege, nu între toţi scriitorii din amîndouă grupele e o deosebire aşa de extremă, dar totuşi în felul acesta ei se deosebesc. Astfel într-o grupă trebuie să fie puşi Balzac, Zola, Maupassant, Léon Cladel, Case — în alta George Sand, André Léo, Theuriet, Fabre, Bernard, Glouvet, Vigné d'Octon etc.

Şi acelaşi fenomen îl găsim sub o formă sau alta, mai mult sau mai puţin pronunţată, şi în literaturile altor ţări. În această privinţă e foarte însemnată literatura rusească. În Rusia literatura rustică e mai bogată decît în alte ţări, şi asta din pricină că Rusia e o ţară „eminamente" agricolă, deci ţărănimea are acolo ca clasă mai multă însemnătate numerică, politică şi socială decît în ţările occidentale.

Din literatura rustică a generaţiei trecute, mai ales sunt însemnate *Schiţele unui vînător* de Turgheniev. In aceste schiţe, ţăranul rus apare blînd, uman, altruist, devotat, caracter echilibrat, rezistent, cumpătat ; e om care ştie să se lupte cu piedicile vieţei şi ştie să se resemneze cu smerenie

dar şi cu demnitate înaintea celor ce nu pot fi înlăturate, înaintea soartei. Asemenea, natura înconjurătoare în care trăieşte ţăranul e plină de frumuseţe şi poezie. Şi cu toate acestea, ţăranul în nuvelele lui Turgheniev e foarte nenorocit. De unde vine această anomalie ?

După Turgheniev (adică aşa cum iese din schiţele lui) explicaţia e următoarea : blîndeţe, cinste, bărbăţie, altruism, concepţie serioasă a vieţei, toate acestea constituie chiar fondul caracterului poporului rus, sunt ale lui de-a dreptul, fireşte, ca şi poezia naturei înconjurătoare ; iar întreaga lui nenorocire vine din condiţiunile sociale ale vieţei : de robie, iobăgie (kreposti).

De aice urmează logic că pentru a preface satul în raiul lui Theuriet, spre pildă, se cere liberarea ţăranului din iobăgie.

Se zice că minunatele schiţe ale marelui scriitor au stors lăcrimi împăratului Alexandru al II-lea şi au fost unul din motivele cari l-au hotărît să libereze pe ţăranii iobagi cu o zi mai nainte.

După liberarea ţăranilor, s-a format un curent mare literar rustic datorit aşa-numiţilor narodnici (poporanişti). *Narodnicestvo*, în traducere română *poporanismul*, e o mişcare democratică, care, în Rusia, din pricina condiţiunilor politice de acolo, a luat o formă culturală şi literară.

Vremea s-a schimbat, ţăranii au fost liberaţi, dar raiul ţărănesc a rămas o simplă fantazie, cu toate aceste fondul literaturei rustice produsă de narodnicii (poporaniştii) ruşi a rămas cam acelaşi ca la Turgheniev.

Bineînţeles, noi nu vorbim de puterea talentului lui sau de felul individual de a crea, care e deosebit la fiecare artist, vorbim de fondul şi caracterul social al literaturei narodnicilor.

Pentru scriitorii din curentul acesta literar, ţăranul a rămas acelaşi cum a fost şi pentru Turgheniev : altruist, sănătos sufleteşte, demn în fericire, mare în nenorocire, iar viaţa sătească mult mai poetică, mai morală şi umanitară decît viaţa oraşului civilizat ; întregul rău însă din viaţa satului — egoismul, brutalitatea, mizeria materială şi uneori morală — narodnicii o pun în socoteala unor cauze accidentale, cari pot fi înlăturate. Astfel de cauze accidentale

sunt exploatarea neomenoasă a țăranilor prin burghezimea sătească (kulaki) și amestecul orașului și civilizației burgheze, capitaliste, orășănești, care corupe fondul naiv, simplu, dar adînc umanitar, al vieții satului.[1]

Cum vedem, deci, din literatura asta rustică urmează că țărănimea e tot un înger, dar un înger căzut și nefericit, iar viața sătească, pentru a fi un rai rustic, ar cere numai anume îndreptări.

Cum vedem, e aice tot concepția optimiștilor francezi, numai mai puțin pronunțată, din pricină că literații narodnicilor fac parte din școala literară realistă și ca atare nu puteau cădea în fantaziile romanticei George Sand.

Împotriva acestei concepții optimiste și apologhetice, s-au ridicat chiar unii din narodnici ei înșiși și chiar cel mai talentat dintre dînșii, care uneori a avut scîntei de geniu — Gleb Uspenski.

Acest din urmă a început a fi cel mai aprins optimist și apologhet al satului, dar cercetarea adîncă a vieții țărănești, de o parte, l-a făcut să vază greșelile idilistice, de altă parte, l-a adus la principiul adînc rodnic, care s-ar putea numi cheia de boltă a vieții țărănești, și anume la principiul următor. Viața materială hotărăște psihologia țăranului. Principalul rol însă în viața materială a țăranului îl joacă pămîntul, instrumentul lui principal de muncă, izvorul lui de viață ; deci întreaga lui viață materială, morală, intelectuală și socială a țăranului atîrnînd de pămînt, trebuie să fie studiată în legătură cu pămîntul și explicată prin această legătură și atîrnare.

E același principiu care l-a avut în vedere Zola, cînd a scris romanul său rustic *La terre (Pămîntul)*.

Plecînd din acest principiu, pe care Uspenski nu totdauna l-a priceput clar — ca și Zola — excelentul nuvelist rus a scris un șir întreg de schițe din viața țărănească sub titlul de *Domnia pămîntului*.

În unele din aceste schițe, Uspenski egalează cîteodată pe Balzac și Zola, nu numai prin puterea observației, dar și prin pesimismul negru care iese din ele.

[1] În această privință, concepția narodnicilor se aseamănă cu concepția poetului nostru M. Eminescu (n.a.).

Uspenski e superior însă şi unuia şi altuia prin simpatia adîncă pentru ţărănimea nenorocită, simpatie care nu-l părăseşte niciodată.

Din nenorocire, Uspenski n-a avut talent destul pentru a crea o operă completă ; tot ce a scris e prea fragmentar şi presărat cu prea multe dizertaţii filozofice şi sociologice.

Anul acesta a apărut o nuvelă rustică de Anton Cehov, cel mai talentat dintre scriitorii tinerei generaţii. Această nuvelă intitulată *Ţăranii,* ca şi romanul lui Balzac, e o puternică lucrare de artă, plină de observaţii profunde şi adevărate ; ea rupe în totul cu felul cum a fost zugrăvită ţărănimea de poporanişti şi a făcut mult sînge rău în lagărul acestora.

Nuvela lui Cehov n-are numai titlul comun cu romanul lui Balzac, dar şi conţinutul ; ea respiră acelaşi pesimism, tabloul vieţei, moravurilor, moralei ţărăneşti e tot aşa de negru.

Dar cea mai puternică lovitură a fost dată optimismului rustic al lui Turgheniev şi narodnicilor de către cel mai mare scriitor rus, Lev Tolstoi.

Şi lovitura asta a fost cu totul neaşteptată ; zic „neaşteptată“, pentru că Tolstoi el însuşi e un narodnic aprins, care şi-a creat un fel de doctrină socialo-religioasă, după care viaţa şi lucrul cîmpului sunt nemăsurat superioare moralmente vieţei oraşului.

Mulţi din discipolii lui Tolstoi, tineri ce fac parte din clasele privilegiate, din aristocraţime, sub imboldul doctrinei lui Tolstoi au părăsit starea lor privilegiată şi au fundat colonii agricole unde ei înşişi lucrează ca ţărani.

Şi iată, tocmai Lev Tolstoi a creat nu numai cea mai genială operă rustică din cîte există, dar şi cea mai pesimistă ; aceasta e drama lui, *Domnia întunerecului.* [1]

Conţinutul acestei drame se potriveşte nu se poate mai bine cu titlul ei sinistru. Da, aceasta e în adevăr ţara întunerecului, unde întunerecul beznă domneşte ca stăpîn absolut asupra capului, inteligenţei rudimentare, domneşte asupra inimei, asupra relaţiunilor între oameni.

[1] *Vlasti timi* a lui Tolstoi s-ar putea traduce şi prin *Puterea întunerecului* şi prin *Domnia întunerecului*, cred însă că astă din urmă traducere corespunde mai bine cu însuşi spiritul genialei opere a lui Tolstoi (n.a.).

În drama aceasta, o nevastă, cu ajutorul amantului, își otrăvește bărbatul, da' nu așa cum se întîmplă și în alte clase sociale, ci îl otrăvește zi cu zi, săptămîni întregi, privind cum se stinge în dureri nebune.

În drama aceasta, un tată își ucide copilul nelegitim nou născut, dar nu așa cum se întîmplă și în altă parte, ci-i sfărîmă oasele și țeasta capului între scînduri.

Se zice că unii din spectatorii teatrului, cînd s-a reprezentat această dramă, n-au putut să asiste, de groază, pînă la sfîrșit. Cred și eu. Cînd n-o vezi pe scenă, ci numai o citești, și tot după ce închizi cartea, parcă simți și auzi fiorosul trosnet sec al sfărîmării oaselor copilului nevinovat.

Cum vedem, deci, și în Rusia, deși nu sub o formă atît de simplistă ca în Francia, există totuși aceleași două curente în literatura rustică: curentul pesimist și optimist; și cine cunoaște bine literatura rusească și cum se formează curentele acolo, acela poate să prezică cu ușurință că aceste două curente se vor diferenția tot mai mult într-o opoziție hotărîtă și vrăjmășească, unul împotriva altuia.

Și ceea ce vedem în literatura franceză și rusească, putem observa cu ușurință în toate celelalte literaturi.

Ca să nu lungim articolul, vom lua încă un singur exemplu, din literatura germană.

Să luăm, de pildă, pe Auerbach, cel mai mare scriitor rustic al Germaniei.

În minunatele lui nuvele *Schwarzwälder Dorfgeschichten* [1], cari au avut un răsunet așa de mare, viața sătească e atît de atrăgătoare, e plină de atîta adevărată și sinceră poezie! Țăranii iarăși sunt oameni atît de de treabă, sobri, sănătoși sufletește, patrioți; iubirea de la țară e atît de naivă, dar atît de puternică și sinceră. În admirabila dramă, însă, a lui Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang* [2], satul german apare ca o vizuină unde domnește întunericul, conrupția, destrăbălarea sexuală, iar beția, alcoolismul fac să degenereze familii întregi.

Cum vedem, deci, cazul e general. Acest fenomen literar trebuie să nască în mintea fiecărui cetitor atent și inteligent următoarea întrebare legitimă și foarte importantă: unde

[1] *Povestiri sătești din Pădurea Neagră* (germ.).
[2] *In zori* (germ.).

e adevărul ? Care grupă de scriitori ne dă ţărănimea cea adevărată ? Dacă literatura e oglinda vieţei, care literatură rustică oglindeşte cu adevărat ţărănimea şi viaţa ei — a pesimiştilor sau a optimiştilor ?

Cum vedem, această întrebare e totodată o problemă literară şi socială de cea mai mare însemnătate. S-ar putea poate răspunde că fiecare dintre aceste grupe de scriitori ne arată un adevăr, dar un adevăr parţial, că scriitorii pesimişti zugrăvesc partea cea mai rea a ţărănimei şi vieţei ţărăneşti, iar optimiştii partea cea bună, încît pentru a avea o icoană adevărată, trebuie numai de complectat opera unora prin a altora.

E o parte mică de adevăr aici, şi anume atîta vreme pe cît vom considera un roman sau o nuvelă ca o colecţie de date şi fapte din viaţa ţărănească.

Dar o lucrare de artă nu e o lucrare etnologică sau sociologică. Astfel de lucrări ştiinţifice pot să ne dea în adevăr nişte observaţii fragmentare şi fiecare dintre cercetători pot să ne aducă alte fapte, unul bune, altul rele, numai adevărate să fie.

O lucrare de artă, însă, nu ne dă numai date şi fapte ; dar, ceea ce e mai important şi ce constituie în primul rînd problema artei e faptul că ne dă, ne creează viaţa în toată bogăţia şi varietatea ei de manifestaţiune. Arta vrea să ne dea şi trebuie să ne dea oameni întregi — în cazul contrar nu mai e artă.

A complecta şi a împreuna două opere de artă deosebite şi contrazicătoare pentru a crea o operă complectă e tot aşa de absurd ca şi a complecta şi a împreuna bucăţi din felurite trupuri omeneşti pentru a crea un om viu.

De altmintrelea, înşişi artiştii au considerat operele lor ca lucrări complecte, cari reflectează şi oglindesc ţărănimea şi viaţa sătească.

Balzac, în prefaţa la romanul *Les paysans* scrie următoarele : „Felul acestui studiu înspăimîntător de adevărat e de a face vădite figurile mai însemnate ale unui popor, uitat de atîtea condeie cari umblă după subiecte noi..."

Zola, prin însuşi titlul romanului *La terre*, *Pămîntul*, arată că n-a vrut să zugrăvească pe cutare sau cutare ţăran, şi cu atît mai puţin, cutare sau cutare particularitate a ca-

racterului și vieței țăranului, ci *țărănimea* în legătură cu pămîntul, instrumentul ei de muncă și izvorul însuși al vieței.

Cehov, prin însuși titlul nuvelei *Țăranii*, arată că vrea să zugrăvească țărănimea; iar *Domnia întunerecului* a lui Tolstoi a fost înțeleasă ca sinteza vieții țărănimei ruse.

Deci întrebarea și problema rămîne în toată întregimea: care din cele două grupe de scriitori ne dă adevărata țărănime?

Scriitorul francez Vigné d'Octon, romancier rustic el însuși, ajunge la această problemă. Într-un articol din ***Revue encyclopédique*** asupra romanului și nuvelei rustice franceze, d'Octon formulează la sfîrșitul articolului această problemă în termenii următori:

„Adevărul e oare în acest optimism liniștitor ori în pesimismul lui Balzac și al școalei lui? Unde să căutăm pe adevărații țărani: în *La terre* a lui Zola ori în lucrările lui Theuriet și Fabre? Cărui din romancierii rustici din zilele noastre i se cuvine cinstea de a ne fi arătat adevărata psihologie a țăranilor? E greu de spus, chiar după ce ai citit lucrările celor pe cari i-a pasionat această interesantă problemă."

„Greu de răspuns!" iată răspunsul nostim al lui d'Octon. E obiceiul criticei franceze de a formula o problemă și pe urmă a-i da un răspuns negativ și enigmatic totodată, cum e, spre pildă: „Cine știe?" „Cine ar putea să răspundă?" sau: „Iată o problemă care a muncit atîtea capete!" Prin astfel de quasi-răspuns, criticul se scutește de munca de a cerceta problema, de răspunderea intelectuală și morală care implică rezolvirea unei probleme, se scuzează și față de cetitor și față de propria sa conștiință „că nu poate rezolvi problema, că nu e doar el singur care n-o știe, ci cîte capete" etc. În sfîrșit, un articol cu așa sfîrșit e de mult efect. Prin lăsarea deschisă a problemei, se caută atîta perspectivă! E ceva misterios, mistic în astfel de sfîrșit de articol, care gîdilă nervii cititorului *fin de siècle*, fără a-i pune inteligența la vro încercare.

Și toate acestea se capătă printr-un simplu „truc" (dibăcie). Francezii au fost totdauna oameni de spirit, iar criticii lor de azi — cu deosebire.

Noi însă, cari n-avem acest spirit galic — lucru de care ne pare foarte rău — îndrăznim să dăm un răspuns la problema formulată de Vigné d'Octon, şi încă un răspuns neşovăielnic. Şi anume, la întrebarea pusă de d'Octon : care grupă de scriitori ne dă adevărata psihologie a ţărănimei şi adevărata icoană a vieţei ţărăneşti ? răspundem : *nici una ;* şi credem chiar că adevărul răspunsului nostru poate fi dovedit în puţine cuvinte.

Nu-i vorba, pentru a dovedi într-un mod absolut convingător afirmaţiunea noastră, ar trebui de făcut o analiză amănunţită a literaturilor respective, ceea ce, natural, nu putem face aici, dar sunt aşa de sigur de adevărul cuvintelor mele, încît cred că numai prin cîteva consideraţii teoretice şi practice voi convinge pe cetitorii *Gazetei săteanului.*

Şi, mai întîi şi întîi, însuşi faptul existenţei contrazicerei aşa de flagrante între aceste două grupe de scriitori arată dreptatea afirmaţiunei noastre.

Aceste două serii de opere rustice, ca două cîtimi — pozitivă şi negativă — se neutralizează una cu alta.

Dacă auziţi că pe un om oarecare unii îl fac înger, iar alţii monstru, apoi fiţi sigur că n-au dreptate nici unii nici alţii, şi că adevărul e, după cum se întîmplă mai totdeauna, la mijloc.

Cu atît mai mult cînd e vorba nu de un individ, ci de o clasă socială atît de numeroasă precum e ţărănimea.

Un cetitor inteligent, cetind operele rustice ale şcoalei pesimiste, trebuie să-şi facă următorul raţionament foarte drept : „Dacă ţărănimea şi viaţa ei e aşa de monstruoasă, *de un adevăr aşa de înfiorător,* cum zice Balzac, de unde au găsit toţi aceşti George Sand, Theuriet, Auerbach etc., culori atît de vii şi atît de frumoase pentru a o zugrăvi ?"

Pentru că oricît de exagerată ar fi o adevărată operă de artă, totuşi trebuie să se razeme pe un oarecare fond de adevăr.

Iar citind operele optimiştilor, apologheţilor, cetitorul inteligent trebuie să-şi facă un raţionament contrar : „Dacă ţăranul e atît de superior şi viaţa sătească atît de înălţată, de morală, de unde au luat *înfiorătorul lor adevăr* Balzac şi Tolstoi, cari sunt doar cei mai mari scriitori ai veacului ?"

Aşadar, însuşi contrastul izbitor între aceste două feluri de a zugrăvi ţărănimea şi viaţa ei arată că adevărul complect nu e cu nici una.

Pentru afirmarea noastră pledează şi următorul adevăr de psihologie omenească şi literară bine cunoscută : îndeobşte nu există oameni cari să fie numai monştri sau numai îngeri. Dostoievski, genialul observator şi psiholog, care a trăit ani întregi între ocnaşi — hoţi şi ucigaşi — a găsit şi la ei uneori manifestări frumoase şi sentimente omeneşti. Şi ceea ce e adevărat pentru un ins, cu cît mai adevărat e pentru un popor întreg ?

Şi nu e oare lucru de însemnat că Tolstoi care, în calitate de artist, a scris cea mai înfiorătoare icoană a ţărănimei şi vieţei ei, ca publicist politico-social şi cetăţean predică superioritatea satului şi a moralei săteşti asupra oraşului şi moralei orăşeneşti ?

S-ar putea arăta şi prin unele consideraţiuni sociologice că avem dreptate.

Sociologia nu e încă o ştiinţă, cu toate acestea a formulat unele adevăruri şi legi cari nu sufăr nici o contradicţie şi nici o excepţie. Unul din aceste adevăruri e că viaţa morală a unui popor atîrnă de condiţiunile fizice, materiale şi de condiţiunile economico-sociale în care el trăieşte. Condiţiunile însă în care trăieşte ţărănimea sunt foarte rele şi grele.

Ţăranul e sărac, lipit pămîntului de sărac, în ţările eminamente agricole ca şi în cele industriale. Toată viaţa şi în fiecare moment al vieţei, ţăranul se luptă greu pentru o bucată de pîine. Tot interesul lui e concentrat asupra bucăţelei lui de pămînt, de care-i atîrnă însăşi viaţa, şi pămîntul acesta aproape nu mai e al lui, îi fuge de sub picioare. Orizontul ţăranului e foarte strîmt. Trăind toată viaţa în sat, el nu vede şi nu pricepe mai departe decît viaţa satului ; pe lîngă sărăcia economică, se mai adaugă sărăcia intelectuală. Ţărănimea e lipsită de învăţătură, trăieşte departe de cultură şi civilizaţie, şi aproape afară de cultură şi civilizaţie ; de unde dar, Doamne iartă-mă, ar putea să se nască acel rai sătesc, acea superioritate morală a satului asupra oraşului ?

Cum ar putea satul să fie chemat să scape omenirea de imoralitatea civilizaţiei orăşeneşti ?

În orașul civilizat, cu toate imensele lui neajunsuri, e concentrată bogăția materială, știința, cultura, civilizația, lumina; de acolo atîrnă viitorul omenirei. Asta — întrucît privește literatura apologheților rustici. Iar întrucît privește literatura pesimiștilor — s-ar putea invoca altă lege sociologică, tot așa de sigură: o societate în care încep să precumpănească — cu atît mai mult să domnească — instincte, sentimente, relații imorale, antisociale, acea societate trebuie să degenereze și să piară.

Acest adevăr sociologic e ușor de înțeles.

Instinctele, sentimentele, acțiunile morale și sociale sunt tocmai acele cari îs necesare pentru ființa unei societăți.

Societatea este acea care califică sentimentele și acțiunile omenești; și acele folositoare ea le-a numit morale, iar cele păgubitoare, imorale. E deci foarte natural că dacă sentimentele și acțiunile imorale, adică păgubitoare societății, ar începe să învingă și mai ales să domnească numai ele, societatea sau clasa socială n-ar mai putea să existe, ar pieri. Dacă țărănimea ar fi așa de bestială după cum o arată Balzac sau Zola, ea ar fi trebuit să degenereze și să fi pierit de mult.

Și, slavă Domnului, satul a arătat destulă rezistență și vitalitate în timp de secole.

Astfel, cum vedem, e o serie întreagă de argumente, unele mai puternice decît altele, cari ne arată absolut clar că nici unul din grupurile scriitorilor rustici, nici optimiștii, nici pesimiștii, nu ne-au dat o icoană completă și adevărată a țărănimei și vieței țărănești.

Dar atunci se naște următoarea problemă, mai grea decît aceea formulată de Vigné d'Octon și anume următoarea: cum se explică faptul că o literatură rustică, numărînd printre reprezentanții săi scriitori geniali, n-a ajuns să ne dea *adevărata țărănime* nu ne-a fixat *psihologia țăranului?*

Și afară de astă problemă generală se naște altă problemă mai specială și anume: cari sunt pricinile cari fac de cei mai mulți dintre scriitorii rustici cad în exagerații așa de mari, încît pot să fie împărțiți în două grupe, a detractorilor și a apologheților țărănimei?

Sfîrșind aici articolul meu, n-aș dori să se crează un singur moment că vreau să imitez pe criticii francezi de azi și că formulînd această problemă voi sfîrși la rîndul meu

cu : „Cine știe !" „Greu de răspuns !" „Cine ar putea s-o spună !" ș.a.m.d.

Nu, explicarea acestui fenomen literar e destul de plauzibilă ; dar pentru asta se cere un articol deosebit, și acum n-am timp. La vreme voi vorbi și despre problemele acestea.

Pînă atunci însă, poate unul din numeroșii noștri critici, atît de profunzi, culți și pătrunzători, vor da ei răspunsul și explicările cuvenite. Bineînțeles că o problemă literară nefiind o problemă matematică, toată greutatea stă nu în formularea răspunsului... ci tocmai în dezvoltările și explicările necesare.

CRIZA LITERARĂ [1]

Ancheta ziarului „L'INDÉPENDANCE ROUMAINE"

Întrebările : Trece ţara noastră printr-o criză literară ? — Cari sunt cauzele ei ? — Unde trebuie căutată culmea idealului literaturii noastre : în trecut sau în prezent ? — Care e autorul ce a scris româneasca cea mai pură ?

(L'Indépendance roumaine, 5 şi 12 martie 1901)

Înainte de a răspunde la întrebarea dacă, în ţara noastră, trecem printr-o criză literară, ar fi trebuit să ne înţelegem asupra termenilor.

Ce e o criză literară ? Lipsa producţiei unor talente remarcabile ? Dar această lipsă, ea singură, e oare suficientă pentru a determina o criză literară ?

Într-o ţară în care s-ar produce opere literare mediocre, dar cari ar fi primite cu entuziasm de un public numeros, într-o astfel de epocă şi într-o astfel de ţară nu s-ar putea vorbi de criză, ci, mai curînd, de o mişcare literară destul de importantă.

Cu alte cuvinte : pentru a determina o criză literară nu e de ajuns lipsa scriitorilor de talent, trebuie adăogată şi lipsa de interes a publicului nostru pentru literatură.

După cum în viaţa materială a unei ţări o criză financiară sau monetară este de obicei — în orice caz foarte des — întovărăşită de o profundă criză economică, rezultat al celei dintîi (cum e cazul acum în ţara noastră), tot astfel o criză literară e de obicei întovărăşită de o criză intelectuală, căreia îi datoreşte foarte des existenţa ei, de o criză intelectuală, adică de o profundă indiferenţă a publicului nostru faţă de lucrările literare, artistice, ştiinţifice.

[1] Articolul, publicat iniţial în limba franceză ca răspuns la ancheta ziarului *L'Indépendance roumaine*, a fost tradus în limba română de fiul criticului, Ioan Dobrogeanu-Gherea, şi tipărit — postum — în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 76 din 7 mai 1922.

Dar nu avem încă elementele necesare pentru a determina criza literară, pentru a-i putea aplica o definiție satisfăcătoare.

În adevăr: într-o țară unde ar fi lipsă de producții literare, de talente, și în public lipsă de interes pentru producțiunile intelectuale, dar unde această stare de lucruri ar fi cronică, n-ar putea fi vorba de criză literară, după cum într-o țară săracă, dar în care sărăcia ar fi totdeauna aceeași, nu s-ar putea vorbi de criză economică.

Pentru a putea vorbi de una sau de cealaltă, trebuie ca sărăcia, lipsa din epoca respectivă, să urmeze unei epoci de bogăție relativă, fie literară, fie economică.

Dacă cele de mai sus sunt exacte, criza literară s-ar putea defini cam așa: lipsa parțială sau totală de producții literare de talent, întovărășită de o mare indiferență a publicului cult, iar această lipsă urmează unei epoci de relativă înflorire a literaturii și de relativ interes public pentru literatură.

După această definiție, să hotărăști dacă este sau nu criză într-o anumită epocă depinde mult de diviziunea în epoci literare pe care o vom face, lucru mai mult sau mai puțin arbitrar, căci pentru această diviziune sau clasificare nu avem regule stabilite, după cari să ne orientăm.

Astfel, la întrebarea dacă trecem acum printr-o epocă de criză literară, aș răspunde prin altă întrebare: Ce înțeleg prin *epoca noastră,* ce durată are această epocă? zece, douăzeci de ani? De răspunsul dumitale depinde răspunsul meu.

Și, pentru a fi mai scurt, nu voi lua un exemplu din străinătate, ci din țara noastră. Să presupunem că am împărțit mișcarea literară a secolului nostru în trei epoce: cea dintîi, aceea a lui Conachi, Văcărescu etc., de la începutul deșteptării noastre naționale; a doua, cea a renașterii de la 48, cu Alecsandri, Eliade, Bolintineanu etc., și a treia, de cînd avem un stat constituit, independent. Această diviziune, bazată pe viața noastră politică, națională e, după cum vezi, destul de logică.

Admițînd această diviziune, a treia epocă ar cuprinde și timpul nostru. Și în acest caz desigur că aș răspunde negativ la întrebarea dumitale. În această epocă am avut talente remarcabile, ca Eminescu, Coșbuc, Caragiale; atunci au

scris Vlahuţă, Creangă, Macedonski, Slavici, O. Carp, Basarabeanu, Traian Demetrescu, Iosif, Lecca şi atîţia alţii; au mai scris oameni de spirit, ca acelaşi Caragiale, Gorun, dr. Ureche etc. Ştiu că, dacă comparăm această mişcare literară cu aceea din Occident, ea e foarte săracă şi din punctul de vedere al producţiunii, şi din acel al consumaţiunii, şi din acel al scriitorilor, şi din acel al publicului.

Dar, cînd vrei să judeci un fenomen în chip imparţial, oricare ar fi: de ordin fizic, psihic sau social, trebuie să ţii seamă de timp şi de loc, de condiţiile în cari se prezintă, şi după ce vei fi ţinut seamă de toate acestea, vei putea afirma cu hotărîre că am avut, dacă nu o mişcare literară, cel puţin un început destul de frumos, care ne îndreptăţea să avem multe speranţe.

Aşadar, dacă întrebarea dumitale era referitoare la *această* epocă în *acest* înţeles, aş răspunde desigur negativ. Cred însă că nu relativ la această epocă îmi pui întrebarea. Dacă o pui — şi chiar faptul că îmi pui această întrebare este foarte semnificativ — e pentru că consideri nu ultimii treizeci-patruzeci de ani, ci abia ultimii cinci, şase sau şapte ani.

II

După cum criza noastră financiară e strîns legată de o profundă criză economică, tot aşa crizei noastre literare i se adaugă o profundă criză intelectuală şi morală. Şi după cum criza noastră economică nu e accidentală, nu are un caracter trecător, ci e rezultatul întregei noastre vieţi economice, abătută de la calea cea bună, rezultatul absurdei orînduiri particulare şi de stat de treizeci sau patruzeci de ani încoace — tot astfel criza noastră literară, intelectuală nu e un accident, ci rezultatul unei întregi vieţi morale şi intelectuale rătăcite. De mult atmosfera intelectuală şi morală e viciată — şi în această atmosferă se dezvoltă literatura noastră. Şi această criză, ca şi cealaltă, nu e trecătoare; va fi nevoie de mulţi ani pentru ca să dispară.

Ar fi foarte interesant şi instructiv să studiem cele două crize: una în lumina celeilalte sau, mai bine, în întunericul

celeilalte, cu atît mai interesant și instructiv cu cît amîndouă sunt produse de cauze analoage. Nu e însă locul aci pentru aceasta și m-aș depărta de chestionarul nostru.

Mă întorc deci la el și îți indic ceea ce mă face să cred că traversăm cu adevărat o criză.

În primul rînd, bineînțeles, e lipsă de producțiuni literare de valoare, cu toate că majoritatea scriitorilor citați mai sus sunt încă în viață. Dar cei cari ar putea să scrie nu mai scriu, fac politică, jurnalism, dar nu literatură — și ceea ce e mai caracteristic este că ceea ce publică sunt fragmente și cu mult inferioare talentului lor.

(De altfel, repet, scriitorii de talent cari aparțin epocei imediat anterioare aproape nu mai scriu.)

Dar criza noastră nu e caracterizată prin aceea că nu mai avem producție, ci prin aceea că se produce în cantitate considerabilă. Dar această producție e mai mult decît slabă. În afară de cîteva fragmente din vechii scriitori, inferioare și acestea talentului lor, în afară de cîteva bucăți cari nu vor rămîne, de o valoare mediocră, dar cari totuși merită să fie tipărite, cea mai mare parte din ce se publică e de o nulitate absolută. În toate aceste producțiuni quasi literare forma e banală, imitată fără nici o îndemînare, fondul nul, foarte des ridicol ; e o lipsă totală de originalitate, de inspirație personală, de sinceritate de sentiment, de talent și, cîteodată, de elementar bun-simț literar.

N-am avut scriitori de geniu, dar am avut talente remarcabile ca Alecsandri, Alexandrescu, Hasdeu, Eminescu, Coșbuc, Caragiale și alții. Așa cum am fi putut să ne credem imuni față de o astfel de quasi literatură, dar, din nenorocire, n-a fost decît o credință. Proza e tot atît de nulă ca și poezia, tot atît de nule criticile, căci, din păcate, pentru acest fel de literatură trebuie să păstrăm expresiunile consacrate : poezie, proză, critică.

Acest ultim gen literar a ajuns pe mîna tinerilor critici din a V-a coloană a ziarelor, lipsiți cu totul și de competința necesară, dar înzestrați deseori cu o îndrăzneală de necrezut. Un tînăr care, în timpuri mai bune pentru viața noastră intelectuală, ar fi fost clasat între analfabeți judecă astăzi toate producțiile literare ale globului, curentele literare, sociale, sistemele filozofice, etice, vorbește de Kant, Mill, Spencer ca și cum i-ar fi cunoscut intim, vorbește de

falimentul științei, de conflictul dintre religie și știință și despre toate cu o lipsă de talent și cu o incompetență rare chiar în țara noastră.

Evident, versurile slabe, nuvelele proaste, piesele banale, criticele inepte n-au lipsit niciodată, din nenorocire, în literatura noastră atît de tînără; dar pe vremuri erau disprețuite cel puțin, și, apoi, mai aveam cealaltă producțiune: acea a aleșilor. Astăzi cîmpul literar e ocupat aproape exclusiv de cei nechemați.

Ca să trecem la publicul nostru de elită, vom spune că e de o indiferență absolută. Cînd pui mîna, din întîmplare, pe vreo persoană mai competentă și cînd îi arăți poezii lipsite de orice poezie, nuvele și comedii lipsite de bun-simț, un articol asupra eticei lui Spencer, despre care tînărul cronicar auzise vorbindu-se chiar în ziua aceea la cafenea, persoana noastră mai competentă dă din umeri și te întreabă mirată: „Ce-ți pasă? De ce le citești? Lasă-i să scrie și pe ei; cui îi fac rău?" Și pleacă să se ocupe de lucruri mai importante.

Iată, așadar, situația pieții noastre literare în ultimii ani.

Nu se mai produc opere literare, afară de cîteva excepții de valoare mediocră. Oamenii cu un talent real, cari s-au manifestat pe vremuri, nu mai scriu de loc sau tipăresc lucruri inferioare talentului lor, iar restul (tipăriturilor) e de o nulitate dezolantă. Pe de altă parte, publicul de elită e de o indiferență absolută: nu aprobă, nu se revoltă — o indiferență care nu a fost atinsă de zeci de ani.

Toate acestea sunt, incontestabil, semne de criză literară. Ea devine însă cu totul evidentă, dacă studiem dezvoltarea materială, morală, intelectuală în ultimii patruzeci de ani. Căci această criză literară e corolarul necesar al crizei economice prin care trecem.

Mă opresc aci pentru a nu răspunde decît la întrebările cari mi s-au pus. Cititorii cari ar vrea să cunoască părerea mea asupra acestei chestiuni pot găsi în al treilea volum al *Criticelor* mele un articol [1] în care, acum cîțiva ani, bazîndu-mă tocmai pe analiza acestei dezvoltări materiale, morale și intelectuale, prevedeam criza literară de astăzi.

Unde vom găsi perfecția în literatura noastră?

---

[1] *Asupra mișcării literare și științifice.*

Cred că, din cele ce am spus mai sus, răspunsul reiese în mod clar. N-am avut încă o mişcare literară, nici o literatură propriu-zisă. Am avut cîteva talente remarcabile, am avut începuturi de mişcări şi de curente literare, începuturi destul de frumoase, cari promiteau mult, dar atîta tot.

Nu numai că n-am avut o perfecţie literară, dar, repet, n-am avut încă nici o literatură în înţelesul adevărat al cuvîntului. Să sperăm că o vom avea.

Dacă o vom avea şi cînd — la aceasta nu-mi vei pretinde răspuns : aş trebui să fac profeţii şi d-ta ştii că nimeni nu e profet în ţara lui.

Care e scriitorul care a scris mai curat româneşte ?

O astfel de întrebare ar provoca rîsul într-o ţară mai înaintată ca civilizaţie şi literatură. La noi însă e foarte firească. Închipuie-ţi că în Franţa s-ar pune întrebarea care e scriitorul (francez), printre cei mai cunoscuţi, care scrie mai curat franţuzeşte. Evident, ţi s-ar răspunde că toţi au scris deopotrivă franţuzeşte — dacă nu cumva au scris bulgăreşte. Altceva ar fi fost dacă întrebai care e cel mai mare stilist. Chiar şi aşa ar fi fost greu de răspuns, din cauză că nu există reguli fixe după cari să cîntăreşti perfecţiunea stilistică a unui scriitor. Mai curînd judecă gustul şi temperamentul fiecăruia.

În Franţa probabil că sufragiile s-ar îndrepta către unui din următorii scriitori ai secolului nostru : Hugo, Chateaubriand, Gauthier, Flaubert, Taine, Renan şi, printre cei în viaţă, poate Anatole France.

La noi e altceva. La noi întrebarea d-tale e într-adevăr justificată. Pînă la Alecsandri noi n-am avut o limbă literară în adevăratul sens al cuvîntului, şi chiar astăzi ea nu e încă complect fixată. În chip necesar, limba noastră literară e foarte influenţată de limbile cu o cultură mai veche, mai ales de franceză, după cum întreaga noastră viaţă socială e necesarmente influenţată de viaţa socială din Occident.

Sunt atîtea neologisme cari trebuiesc introduse, sintaxa însăşi şi construcţia frazelor suferă modificări.

Dar în acest caz te întrebi într-una : ce neologism să introduci, care e preferabil, mai ales ce nuanţă are care să corespundă limbii noastre, ce construcţie corespunde geniului limbii etc.

Știința e neputincioasă să răspundă la aceste întrebări; mai curînd ar putea-o face inspirația artistică. Iată de ce poeții, artiștii sunt chemați să creeze limba literară a unui popor. În acest sens, cel care a făcut mai mult pentru limba noastră literară a fost Alecsandri. Dar Alecsandri a fost un talent, el n-a fost un geniu, care să reușească să statornicească limba literară pentru multă vreme, precum Pușkin în Rusia, spre exemplu. Chiar după Alecsandri limba noastră literară e încă departe de a avea acea fixitate relativă pe care o au limbile celorlalte popoare civilizate.

Această lipsă de fixitate provoacă o mare dezorientare în limba noastră literară și, în același timp, lipsa unui criteriu — întrucît poate exista pentru aceasta criteriu — pentru a hotărî care e opera scrisă într-o românească mai curată.

În general, la noi, fiecare scriitor crede că ceilalți nu știu să scrie cu adevărat românește. În aceste condiții, vezi bine că e foarte greu să-ți dau un răspuns satisfăcător.

Totuși, pentru ca să nu-ți rămîn dator răspunsul la această întrebare, îți voi da o listă întreagă de scriitori cari, după umila mea părere, au scris cel mai curat românește. Aceștia ar fi: Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Delavrancea.

Dacă vei adăuga încă cîteva nume de la d-ta, nu mă voi supăra nici pe d-ta, nici pe acei ale căror nume le vei fi adăogat.

BIBLIOGRAFIE

OPERA

A. ARTICOLE
(în ordinea alfabetică a titlurilor)

Anarhia cugetării, în *Critica socială,* an. I, 1892, nr. 4, martie, p. 132—154 ; republicat în *Viitorul social,* an. I, 1908, nr. 8, martie, p. 101—119.

Anarhismul și socialismul, în *Revista socială,* an. II, 1887, nr. 4, mai, p. 153—168, și nr. 5, iunie, p. 193—216 (nesemnat).

Arta pentru artă și arta cu tendinți, titlu cu care e inclus de către Barbu Lăzăreanu în vol. IV de *Studii critice* textul *Convorbire cu Gherea (Arta pentru artă și arta tendențioasă. Literații burgheji și socialiștii. Fuga din corabie. Cine va triumfa),* apărut în *Adevărul,* an. VII, 1894, nr. 1.822, 28 martie, p. 1.

Artiștii-cetățeni, în *Literatură și știință,* tom. II, 1894, p. 1—26.

Artiștii proletari intelectuali, în *Literatură și știință,* tom. II, 1894, p. 235—269 ; în volum : *Artiștii proletari culți.*

Asupra criticei, v. *Critica criticei.*

Asupra criticei metafizice și celei științifice, 1891, *Studii critice,* II.

Asupra esteticei metafizice și științifice, în *Literatură și știință,* tom. I, 1893, p. 72—98.

Asupra mișcărei literare și științifice, v. *Mișcarea literară și științifică.*

A. Vlahuță, 1890, *Studii critice*, I.

„*Caragiale fluierat*", în *Drepturile omului*, an. I, 1885, nr. 89, 24 mai, p. 1—2.

Cauza pesimismului în literatură și viață, 1891, *Studii critice*, II.

Către d-nul Maiorescu, în *Contemporanul*, an. V, 1886, nr. 1, iulie, p. 43—75 ; reluat în volum sub titlul *Personalitatea și morala în artă*.

Ce trebuie să traducem, în *Lumea nouă*, an. I, 1895, nr. 75, 22 ianuarie, p. 1.

Ce vor socialiștii români?, în *Revista socială*, an. I, 1886, nr. 8—11, februarie—mai, p. 333—457 (nesemnat) ; republicat în *Lumea nouă*, an. V, seria III, 1899, nr. 1, 11 iulie 1899, p. 2—4 ; nr. 2, 18 iulie, p. 2—4 ; nr. 4, 1 august, p. 1—2 ; nr. 8, 29 august, p. 2—3 ; nr. 9, 5 septembrie, p. 1—4 ; nr. 10, 12 septembrie, p. 2 ; nr. 11, 19 septembrie, p. 2 ; nr. 12, 26 septembrie, p. 2—4 ; nr. 15, 17 octombrie, p. 1—4 ; nr. 16, 24 octombrie, p. 2—4.

Ceva despre clasicism și romantism, v. *Schițe critice*.

Concepția materialistă dialectică a istoriei sau materialismul economic, în *Critica socială*, an. I, 1892, nr. 5, aprilie, p. 188—218 (semnat I. Vasiliu).

Conflictul romăno-bulgar, în *Viitorul social*, an. II, 1913, nr. 1—2, martie—aprilie, p. 6—33.

Critica criticei, în *Contemporanul*, an. VI, 1887, nr. 2, septembrie, p. 260—284 ; reluat în volum cu titlul *Asupra criticei*.

Critica și literatura, în *Lumea nouă*, an. II, 1896, nr. 549, 12 iunie, p. 1—3 ; nr. 550, 13 iunie, p. 1—2 ; nr. 551, 14 iunie, p. 1—3 ; nr. 552, 15 iunie, p. 1—2 ; nr. 553, 16 iunie, p. 1—2 ; subcapitole : *Critica modernă, Epoce și curente literare, Eminescu și curentul eminescian, Remediul d-lui Panu, Ce-i de făcut?* ; apărut în volum cu titlul *D. Panu asupra criticei și literaturii*.

Criticii noștri și „Năpasta", 1891, *Studii critice*, II.

Criza literară, titlu cu care s-a publicat în românește, în *Adevărul literar și artistic*, an. III, seria III, 1922, nr. 76, 7 mai, p. 1, textul apărut în *L'Indépendance roumaine*, an. XXV, 1901, nr. 7405, 5 martie, p. 3, și nr. 7412, 12 martie, p. 3, sub indicația *Enquête sur Notre évolution littéraire*.

Cum se citește la noi, v. *Polemice*.

Decăderea literaturei contimporane, în *Săptămîna ilustrată*, an. I, 1893, nr. 2, 10 ianuarie, p. 11 ; pe prima pagină a revistei este reprodus și portretul criticului. Articolul este republicat în *Vieața nouă*, an. I, 1898, nr. 1, 1 februarie, p. 1.

Decepționismul în literatura română, în *Contemporanul*, an. V, 1887, nr. 8, februarie, p. 97—115.

Despre arta tendențioasă, relatare asupra conferinței lui Gherea, în *Evenimentul literar*, an. I, 1894, nr. 16, 1 aprilie, p. 1, și în *Adevărul*, an. VII, 1894, nr. 1829, 4 aprilie, p. 2, cu titlul *În chestia „artei pentru artă"*.

Din trecutul depărtat (Un fragment din amintirile mele), în *Calendarul Muncei pe anul 1907*, București, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", 1906, nr. 6, p. 67—88.

Direcția „Contemporanului", în *Contemporanul*, an. VI, 1887, nr. 5, decembrie, p. 399—417, și nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546 ; în volum publicat sub titlul *Tendenționismul și tezismul în artă*.

D-l Brociner ca descriitor al vieței țărănești, în *Contemporanul*, an. IV, 1885, nr. 15, 1—15 august, p. 577—587.

D. Maiorescu, în *Democrația socială*, an. I, 1892, nr. 23, 24, 25, 26, 27, 28 din 7, 14, 21, 28 iunie și 5, 12 iulie ; reluat în *Munca*, an. III, 1892, nr. 18—23 din 21 iunie—26 iulie, semnat C.D.G.

D. Panu asupra criticei și literaturii, v. *Critica și literatura*.

Dostoievski, în *Românul*, an. XXIX, 1885, 16—17 septembrie, p. 826, și 18 septembrie, p. 830.

Eminescu, în *Contemporanul*, an. V, 1887, nr. 9, martie, și nr. 11, mai, p. 231—253, respectiv 395—428.

„Făclia de Paşte" şi „Năpasta", 1891, *Studii critice*, II.

Fragment, în *Evenimentul literar*, an. I, 1894, nr. 35, 15 august, p. 1, însoţit de nota : „Articolul de faţă e un fragment dintr-un articol mare despre Coşbuc, articol care va ieşi în revista *Literatură şi ştiinţă*".

Friedrich Engels, în *Lumea nouă ştiinţifică şi literară*, an. I, 1895, nr. 8, 31 iulie, p. 2.

Genii necunoscute, în *Evenimentul literar*, an. I, 1894, nr. 21, 9 mai, p. 1.

Greutăţile traducerei, în *Lumea nouă*, an. I, 1895, nr. 60, 7 ianuarie, p. 1.

Ibsen, Björnson, Petőfi, în *Evenimentul literar*, an. I, 1894, nr. 13, 11 martie, p. 2—3, cu specificarea „fragmente din *Artiştii-cetăţeni*".

Idealurile sociale şi arta, în *Literatură şi ştiinţă*, tom. I, 1893, p. 247—272.

I. L. Caragiale, 1890, *Studii critice*, I.

I. S. Turgheniev, notiţe bibliografice, în *Drepturile omului*, an. I, 1885, nr. 75, 76, 77, 78 din 5, 7, 8, 9 mai, articol ce deschide foiletonul literar al ziarului, în care se traduce din *Generaţia nouă* de Turgheniev. Articolul este republicat în *Contemporanul*, an. IV, 1886, 23—24, martie—mai, p. 888—898, cu titlul *I. S. Turgheniev, notiţă bibliografică*.

Înrîurirea traducerilor, în *Lumea nouă*, an. I, 1894, nr. 25, 28 noiembrie, p. 1.

Însemnătatea istorică a lui 1 Mai, în *Socialismul*, an. XIV, 1920, nr. 94, 1 mai, p. 1. E ultimul articol scris de Gherea.

Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor, în *Viitorul social*, 1907, nr. 5, decembrie, p. 409—414. Articol însoţit de aceste cuvinte ale autorului : „Dragă Sioane, îmi ceri un articol pentru *Viitorul social*. N-am nimic gata de tipar decît acest fragment care conţine cîteva rînduri fugitive, foarte fugitive, asupra unei etice socialiste.

Aicea, bineînțeles, n-am vrut să expun, ci numai să indic în cîteva cuvinte o concepție etică în metafizica ei, cu aspectul ei social, cu postulatul ei practic și chiar cu acea nuanță subiectivă, personală, pe care o au concepțiile etice, oricît de generale ar fi ele. Acest fragment trebuie să formeze o introducere la o lucrare făcută ca răspuns lui Șercăleanu la articolul d-sale din numărul 7 al revistei *Viața românească*. Articolul lui Șercăleanu pune de asemenea o problemă etică și conține o judecată istorică. Articolul meu scris acum nu a putut fi gata de tipar și tipărit la vreme, iar acuma va intra ca o parte constitutivă în răspunsul ce *sper* să-l fac seriei de articole a lui Stere, *Poporanism sau social-democratism?*. Zic *sper* și nu întrebuințez un termen mai afirmativ, pentru că, odată ajuns la o anumită vîrstă, și mai ales cînd ai ajuns să ai un sistem nervos cum îl am eu, atunci, vorba lui Miron Costin, puțin schimbată : «nu mai e omul deasupra vremilor, ci bietul om e sub vremi»."

Karl Marx și economiștii noștri, în ***Revista socială***, an. I, 1884, nr. 1, aprilie, p. 6—20 ; nr. 2, mai, p. 41—56 ; nr. 3, iunie, p. 81—99 ; nr. 4, iulie, p. 121—139 ; nr. 5, august, p. 161—182 ; nr. 6, septembrie, p. 217—234, ultimul fragment însoțit de indicația : „De la no. 7 vom începe altă serie de articole, sub titlul *Ce este socialismul?*. Aceste articole vor fi o urmare la articolele *K. Marx și economiștii noștri*" (nesemnat).

Lecomte de Lisle și poezia contemporană, în ***Lumea nouă***, an. I, nr. 68, 15 ian., p. 2—3, și nr. 82, 30 ianuarie 1895, p. 3 (semnat C. G.).

Legende, în ***Lumea nouă***, an. IV, 1897, nr. 992, 4 noiembrie, număr festiv cu prilejul împlinirii a 3 ani de la apariția ziarului, p. 1—2 ; articolul este însoțit de nota : „Acest articolaș este un fragment dintr-un articol mai mare, care va fi tipărit probabil în vol. al IV-lea din *Studii critice*".

Materialismul economic și literatura, în ***Lumea nouă științifică și literară***, an. I, 1895, nr. 1, 2 din 12, 19 iunie, p. 2.

Mişcarea literară şi ştiinţifică, în *Literatură şi ştiinţă*, tom. I, 1893, p. 1—28 ; integrat în volum cu titlul *Asupra mişcării literare şi ştiinţifice.*

Munca creatoare şi munca-exerciţiu, în *Lumea nouă*, an. I, 1894, nr. 6, 7 noiembrie, p. 1 ; nr. 12, 14 noiembrie, p. 1.

O *problemă literară*, în *Lumea nouă*, an. I, 1895, nr. 115, 6 martie, p. 1, şi nr. 122, 13 martie, p. 1.

Personalitatea şi morala în artă, v. *Către d-nul Maiorescu.*

Pesimistul de la Soleni, în *Contemporanul*, an. V, 1886, nr. 4, octombrie, p. 322—345.

Poetul ţărănimei, 1897, în *Studii critice*, III.

Polemice, în *Literatură şi ştiinţă*, tom. II, 1894, p. 215—233 ; reprodus în volum cu titlul *Cum se citeşte la noi.*

Post-scriptum sau Cuvinte uitate, în *Viitorul social*, an. I, 1908, nr. 10, mai, p. 251—274.

Robia şi socialismul, în *Revista socială*, an. I, 1884, nr. 7, noiembrie—decembrie, p. 249—259 ; 1885, nr. 8—11, februarie—mai, p. 299—311 ; 1886, nr. 12, august, p. 471—487 ; 1886, nr. 1, noiembrie, p. 24—40, cu subtitlul *Răspuns lui H. Spencer* (nesemnat).

Rolul păturei culte în transformările sociale, în *Critica socială*, an. I, 1892, nr. 5, aprilie, p. 165—187 (semnat I. Vasiliu).

Schiţe critice, în *Contemporanul*, an. VI, 1888, nr. 9, aprilie—mai, p. 258—279 ; în volum, *Ceva despre clasicism şi romantism.*

Social-democraţia şi războiul, în *România viitoare*, 1911, nr. din 23 octombrie.

Socialismul îşi are oare raţiunea ?..., în *România muncitoare*, an. I, 1902, nr. 1, 1 ianuarie, p. 1 ; republicat în *Calendarul Muncei pe anul 1908*, Bucureşti, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", 1907, nr. 10, p. 25—28, cu titlul *Socialismul îşi are raţiunea ?*

Societatea scriitorilor români (Scrisoare d-lui D. Anghel), în *Adevărul*, an. XXI, 1909, nr. 7257, 18 noiembrie, p. 1.

„Ştefan Hudici", schiţă dramatică de V. G. Morţun, în *Contemporanul*, an. IV, 1885, nr. 8—9, 1 ianuarie—1 februarie, p. 273—288.

Supraproducţia intelectualilor, în *Lumea nouă*, an. I, 1895, nr. 162 şi 163 din 26, 27 aprilie, p. 1.

Taras Şevcenco, în *Almanahul social-democrat*, 1894, p. 19—27, Bucureşti, Biblioteca social-democrată ; fragmente din studiu sînt publicate şi în *Evenimentul literar*, an. I, 1894, nr. 6, 23 ianuarie, p. 1—2, în cadrul articolului *Artistul Gherea.*

Teatrul Naţional, în *Lumea nouă*, an. I, 1895, nr. 87, 6 februarie, p. 1.

Tendinţele literaturei franceze actuale (Şcoala romană), în *Lumea nouă*, an. I, nr. 32, 5 decembrie 1894, p. 2—3 (semnat C. G.).

Tendenţionismul şi tezismul în artă, v. *Direcţia „Contemporanului"*.

Traducerile şi limba literară, în *Lumea nouă*, an. I, 1894, nr. 32, 5 decembrie, p. 1.

Trei comedii ale lui I. L. Caragiale, în *Contemporanul*, an. IV, 1885, nr. 10—12, 15 mai—15 iunie, p. 403—423.

Ţăranul în literatură, în *Gazeta săteanului*, an. XIV, nr. 22—23, 20 decembrie 1897—5 ianuarie 1898, p. 517—521 ; nr. 24, 20 ianuarie 1898, p. 542—544.

Un mic răspuns la o mică recenzie, în *Viitorul social*, an. I, 1908, nr. 10, mai, p. 241—251 ; răspuns la o recenzie a lui G. Ibrăileanu, pe marginea conferinţei *Din ideile fundamentale ale socialismului ştiinţific.*

Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova şi sala Ateneului în privinţa proprietăţii, dedicat memoriei socialistului Mircea C. Rosetti, în *Emanciparea*, an. I, 1883, nr. 3, p. 46—55 (semnat Caiu Grachu).

B. VOLUME*

(în ordine cronologică)

1. Studii literare

Studii critice, vol. I. Bucureşti, Tipografia „Românul". Vintilă C. A. Rosetti, 1890, 398 p. Pe copertă: I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul cuprinde: *Prefaţă, Asupra criticei, Decepţionismul în literatura română, Eminescu, D-l Brociner ca descriitor al vieţei ţărăneşti, A. Vlahuţă, Pesimistul de la Soleni, Tendenţionismul şi tezismul în artă, I. L. Caragiali.* În *Prefaţă*, autorul explică: „Toate articolele sînt revăzute şi adăogite, mai ales acela despre Eminescu. În acest articol am stăruit să străbat mai adînc în creaţiunea genialului nostru poet, decît am făcut-o mai înainte. Bineînţeles, cu toate aceste completări, articolul despre Eminescu rămîne o încercare şi un fragment critic."

Studii critice, vol. I. Ed. a II-a. Bucureşti, Editura Librăriei Socec & Comp., 1890. Pe copertă: I. Gherea (C. Dobrogeanu), 372 p. Reproduce sumarul ediţiei I.

Studii critice, vol. II. Ed. a II-a. Bucureşti, Ed. Librăriei „Socec", 1891, 358 p. Pe copertă: I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul cuprinde: *Prefaţă, Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice, Personalitatea şi morala în artă, Ceva despre clasicism şi romantism, „Făclia de Paşte" şi „Năpasta", „Ştefan Hudici", „Generaţia nouă" de Turgheniev, Dostoievski, Criticii noştri şi „Năpasta", Cauza pesimismului în literatură şi viaţă.*

Studii critice, vol. III. Ed. I. Bucureşti, 1897, 392 p. Pe copertă: C. Dobrogeanu-Gherea. Volumul cuprinde: *Prefaţă, Asupra mişcării literare şi ştiinţifice, Cum se citeşte la noi, Artiştii proletari culţi, D. Panu asupra criticei şi literaturei, Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice, O problemă literară, Poetul ţărănimei.*

Studii critice, vol. I. Ed. a III-a. Bucureşti, Ed. „Viaţa românească", 1923, 370 p. Pe copertă: I. Gherea (C. Do-

* Au fost consemnate numai acele volume pe care le-am putut noi înşine consulta.

brogeanu). Volumul reproduce sumarul ediţiei I. Cu următoarea notă a „editurii" : „Ediţiunea aceasta se înfăţişează, faţă de precedenta ediţiune, cu unele mici modificări de limbă şi de stil. Ele au fost făcute de d. Iosif Nădejde, pentru volumul întîi, sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea ; pentru următoarele două volume strict în limita indicaţiunilor lui. Boala îndelungată şi apoi moartea lui Gherea l-au împiedicat de a da el însuşi forma definitivă a acestei ediţiuni."

Studii critice, vol. II. Ed. a III-a. Bucureşti, Ed. „Viaţa românească", 1923, 350 p. Pe copertă : I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul reproduce sumarul ediţiei I.

Studii critice, vol. III. Ed. a III-a. Bucureşti, Ed. „Viaţa românească", [f.a.], 412 p. Pe copertă : I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul reproduce sumarul ediţiei I.

Studii critice, vol. IV. Bucureşti, Ed. „Universala" Alcalay & Co., 1925, 182 p. Pe copertă : I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul cuprinde : *Idealurile sociale şi arta, Criza literară, Taras Şevcenco, Din trecutul depărtat, Societatea scriitorilor români (Scrisoare lui D. Anghel), Supraproducţia intelectualilor, Înrîurirea traducerilor, Ce trebuie să traducem, Traducerile şi limba literară, Teatrul Naţional, Munca creatoare şi munca-exerciţiu, Caragiale fluierat, O problemă literară, Legende, Materialismul economic şi literatura, Arta pentru artă şi arta cu tendinţi, Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor ; Notiţe bibliografice* aparţinînd îngrijitorului ediţiei, Barbu Lăzăreanu.

Studii critice, vol. V. Bucureşti, Ed. „Universala" Alcalay & Co., 1927, 320 p. Pe copertă : I. Gherea (C. Dobrogeanu). Volumul cuprinde : *Artiştii-cetăţeni, Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile lui de la Craiova şi din sala Ateneului în privinţa proprietăţii, Karl Marx şi economiştii noştri, Friedrich Engels, Ţăranul în literatură ; Notiţe bibliografice* ale îngrijitorului ediţiei, Barbu Lăzăreanu.

Studii critice, vol. I. Editura de stat pentru literatură şi artă, „Clasicii români", [1957], 432 p. **Ediţie adnotată** şi comentată de Horia Bratu. Volumul cuprinde : *Concepţia materialistă a istoriei, Personalitatea şi morala în artă, Asupra criticei, Tendenţionismul şi tezismul în artă, Decepţionismul în literatura română, Ceva despre clasicism şi romantism (Fragment), Cauza pesimismului în literatură şi viaţă, Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice, Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice, Idealurile sociale şi arta, Asupra mişcării literare şi ştiinţifice, Arta pentru artă şi arta cu tendinţi, „Genii necunoscute", Artiştii proletari culţi, Artiştii-cetăţeni, Munca creatoare şi munca-exerciţiu, Inrîurirea traducerilor, Traducerile şi limba literară, Greutăţile traducerei, Ce trebuie să traducem, O problemă literară, Supraproducţia intelectualilor, Materialismul economic şi literatura, D. Panu asupra criticei şi literaturii, Criza literară, Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor, Ţăranul în literatură.*

Studii critice, vol. II. Editura de stat pentru literatură şi artă, „Clasicii români", [1957], 536 p. Volumul cuprinde : *Eminescu, I. L. Caragiale, „Făclia de Paşte" şi „Năpasta", Criticii noştri şi „Năpasta", Caragiale fluierat, A. Vlahuţă, Poetul ţărănimii, Domnul Brociner ca descriitor al vieţei ţărăneşti, Pesimistul de la Soleni, „Ştefan Hudici", Dostoievski, „Generaţia nouă" de Turgheniev, Taras Şevcenco, Teatrul Naţional, D. Maiorescu, Legende, Amintiri din trecutul depărtat, Societatea scriitorilor români (Scrisoare către D. Anghel).*

Studii critice, Ed. Tineretului, Biblioteca şcolarului, nr. 123, 1957, 328 p. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Horia Bratu. Portretul de pe copertă : Eugen Mihăescu. Volumul cuprinde : *Eminescu, I. L. Caragiale, „Făclia de Paşte" şi „Năpasta", Criticii noştri şi „Năpasta", A. Vlahuţă, Poetul ţărănimii, Dostoievski, Decepţionismul în literatura română, Amintiri din trecutul depărtat.*

Studii critice, Ed. Tineretului, Biblioteca şcolarului, 1963, 264 p. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Volumul cuprinde : *Personalitatea şi*

morala în artă, Asupra criticei, Artiştii-cetăţeni, Eminescu (fragmente), *I. L. Caragiale, Poetul ţărănimii* (fragmente).

Din trecutul depărtat. Un fragment din amintirile mele, Bucureşti, 1910, biblioteca „Lumen", nr. 36, 31 p. ; retipărit în 1916, sub titlul *Amintiri din trecutul depărtat*, Bucureşti, „Scriitorii români", publicaţie săptămînală, nr. 6, 31 p.

Poetul ţărănimii (G. Coşbuc), Iaşi, Ed. „Viaţa românească", 1920, colecţia „Foi volante", 121 p.

Trei scriitori ruşi. Taras Şevcenco, Turgheniev, Dostoievski, Bucureşti, [f.a.], Ed. P.S.D., Biblioteca socialistă, 32 p.

Taras Şevcenco, Bucureşti, [f.a.], Biblioteca „Lumen", nr. 10.

2. Studii politice şi economice

Un răspuns d-lui prim-ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova şi din sala Ateneului în privinţa proprietăţii, Bucureşti, 1883.

Karl Marx şi economiştii noştri. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns d-lui Missir, Iaşi, 1884 (pe copertă 1885), 108 p.

Ce vor socialiştii români, 1886 ; ed. a II-a, 1918, Bucureşti, Biblioteca socialistă, nr. 59, 89 p., cu titlul *Ce vor socialiştii. Expunerea socialismului ştiinţific* ; broşura reapare în ed. a III-a, Bucureşti, Ed. P.S.D., Biblioteca socialistă, 1944, 71 p.

Robia şi socialismul. Răspuns lui Herbert Spencer, Iaşi, 1886, 53 p. ; reapare în Biblioteca proletariatului, nr. 6—7, p. 35—96 ; ed. a III-a, Bucureşti, Ed. P.S.D., Biblioteca socialistă, 1945, 77 p.

Concepţia materialistă a istoriei. Conferinţă ţinută la Cercul studiilor sociale din Bucureşti, Bucureşti, ed. I şi a II-a, 1892, 42 p. ; ed. a III-a, 1919, 40 p. ; ed. a IV-a, 1920, Biblioteca socialistă, 32 p.

Din ideile fundamentale ale socialismului ştiinţific. Conferinţă ţinută în sala cercului „România muncitoare" în ziua de 28 mai 1906, Bucureşti, 1906 ; ed. a II-a, Bucu-

rești, 1944, Editura P.S.D., Biblioteca socialistă ; ed. a III-a în 1945 ; ed. a IV-a în 1946.

Neoiobăgia. Studiu economic-sociologic al problemei noastre agrare, București, Ed. „Socec", 1910, 495 p. ; reapare în Ed. „Viața românească". S.A. Librăria Alcalay, [f.a.], 499 p.

Socialismul în țările înapoiate, București, 1911 ; retipărită în 1945, Ed. P.S.D., „Biblioteca socialistă".

Conflictul româno-bulgar, București, 1913, 32 p.

Război sau neutralitate, București, 1914, Ed. „Socec", 118 p.

Judecata posterității și judecata contemporanilor. Concepția materialistă a istoriei. Cu o introducere biografică de Ilie Moscovici, Ed. P.S.D., „Biblioteca socialistă", 1945, 47 p. ; ed. III, 1945.

Anarhism și socialism, Iași, [f.a.], biblioteca „Viitorul social", nr. 6, 46 p. ; ed. a II-a, București, [f.a.], Biblioteca socialistă, 59 p.

Cuvinte uitate, Iași, [f.a.], biblioteca „Viitorul social", nr. 7, 34 p.

Pagini socialiste. (Evoluția și dispariția proprietății. Pricepерea falsă a socialismului. Ce e socialismul. Urmările organizației socialiste.) București, [f.a.], „Cartea muncitorului", nr. 3.

Socialismul în România. Este socialismul la noi o plantă exotică?, București, [f.a.], Biblioteca proletariatului, nr. 4.

Vitner, I., *Contribuția mișcării socialiste la dezvoltarea literaturii în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea (1893—1900)* în vol. *Mișcarea muncitorească din România (1893—1900)*, București, Editura politică, 1965, p. 269—278, 282—284, 293—296, 296—297.

Din istoricul formării și dezvoltării clasei muncitoare din România, pînă la primul război mondial, București, Editura politică, 1959, p. 256.

Dima, Al., *Teoria literară la „Contemporanul"* și *Gherea în cadrul criticii științifice europene*, în *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, E.P.L., 1962, p. 61—86, respectiv 270—277.

Pantazi, Radu, *Filozofia marxistă în România*, București, Editura politică, 1963, p. 16—17, 44—49, 59—64, 66—67, 72—77, 83—87, 113—114, 146—148, 174—178, 194, 198—199.

Presa muncitorească și socialistă din România, vol. I, partea I (1865—1889), partea a II-a (1890—1900), București, Editura politică, 1964 ; vol. II, partea I (1900—1907), București, Editura politică, 1966 : vezi indicele de nume de la sfîrșitul volumelor.

Istoria gîndirii sociale și filozofice în România, București, Ed. Academiei, 1964, p. 333—344.

Vrancea, Ileana, *E. Lovinescu*, E.P.L., 1965, p. 20—22.

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, București, E.P.L., 1966, p. 102—110.

Ornea, Z., *Junimismul*, București, E.P.L., 1966, p. 213—229.

Nicolescu, G. C., *Curentul literar de la „Contemporanul"*, București, Ed. Tineretului, 1966, p. 241—301.

Haneș, Petre V., *Istoria literaturii românești*, ed. a III-a, București, Editura autorului, [f.a.], p. 289—291.

Graur, Const., *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Portrete socialiste*, București, Ed. „Șantier", [f.a.], p. 6—13.

PORTRETE, SCHIȚE BIOGRAFICE, AMINTIRI, SCRISORI

- Canianu, M., *Gherea*, în *Familia*, an. XXVIII, nr. 8, 1892, p. 91.

- Radu [A. Vlahuță], *C. Dobrogeanu-Gherea*, rubrica „Albumul nostru", în *Vieața*, an. I, nr. 5, 26 decembrie 1893, p. 4. Între altele, articolul încearcă un portret : „39 de ani. Statură mijlocie, frunte largă, ochii vii, calzi, de o visătoare blîndeță, trăsături regulate, fine. N-am cunoscut om mai bun și mai milos ; e să-l pui la rană, cum zice românul [...]. E cu neputință să nu-l iubești cînd îl cunoști de aproape. După un ceas de vorbă cu el te simți mai bun și viața ți se pare mai frumoasă și mai interesantă. A suferit mult, poate că și aceasta a contribuit să-l facă așa de blînd și de compătimitor cu nefericirile altora. Semne caracteristice : e modest ca o domnișoară."

- Intim, *Const. Dobrogeanu-Gherea*, rubrica *Profiluri literare*, în *Evenimentul literar*, an. I, nr. 11, 27 februarie 1894, p. 1. Un fragment : „Critica literară ajunge în mîinile lui Gherea o tribună de pe care propagă idei sănătoase și morălizatoare. Mulți l-au crezut pe Gherea discipolul burghezului umanitarist Brandes, adevărul însă este că criticile lui Gherea sînt aplicarea concepției materialiste a fenomenelor literare, deci e școlarul lui Marx și Engels. Gherea e neîntrecut cînd e vorba de a da sub forma cea mai populară subiectele cele mai grele, teoriile

cele mai complicate. Aceasta e una din pricinile succesului colosal al volumelor sale de critică."

- Mille, C., *C. Gherea-Dobrogeanu*, în *Adevărul ilustrat*, an. VIII, nr. 2225, 12 iunie 1895, p. 2.

- * * * [Caragiale, I. L.], *De la C. D.-Gherea*, în *Epoca*, an. III, seria II, nr. 499, 5 iulie 1897 ; republicat în *Opere*, IV, ed. Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1938, p. 222—225.

- R. C. [Dr. C. Racovski], *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Calendarul Muncei pe anul 1907* (Bucureşti, Cercul de editură socialistă, biblioteca „România muncitoare", 1906, nr. 6, p. 152—160), schiţă biografică a vieţii lui Gherea, cu referiri detaliate la perioada dinainte de stabilirea sa definitivă în România.

- Bujor, M. Gh., *Gherea*, în *Calendarul Muncei pe anul 1916* (Bucureşti, Cercul de editură socialistă, Biblioteca socialistă, an. X, 1915, nr. 55, p. 38—44). Articol omagial apărut în anul cînd Gherea împlinea 60 de ani de viaţă şi 40 de ani de activitate. Între altele, afirmă : „Influenţa sa în mişcare (mişcarea socialistă, n.n.) a fost întotdeauna covîrşitoare şi hotărîtoare în lucrările lăuntrice de închegare a partidului, de orientare în diferitele probleme politice, sociale sau economice, în formularea principiilor lui. Nu a fost program în redactarea căruia să nu fi luat parte. Nu a fost congres la ale cărui lucrări, de aproape sau de departe, să nu fi participat [...]. Gherea s-a identificat cu mişcarea. Toate restriştele ei au avut un puternic ecou în sufletul său. Cel mai chinuitor a fost acela din 1899, cînd foştii conducători ai partidului, trădîndu-l, au trecut în masă la liberali."

- Bacalbaşa, Const., *Amintiri. Constantin Dobrogeanu*, în *Adevărul*, an. XXXIII, nr. 11 078, 13 mai 1920, p. 1—2.

- * * * *Gherea pentru tineret. O viaţă zbuciumată, totuşi cea mai înaltă şi solidă cultură*, în *Tineretul socialist*, an. X, 1920, nr. 27, 15 mai, p. 1—12 ; nr. 28, 1 iunie, p. 3.

- Panaitescu, P. N., *La moartea unui prieten*, în *Ideea europeană*, an. I, nr. 41, 16—23 mai 1920, p. 3.

- Lăzăreanu, Barbu, *Gherea,* în *Adevărul literar și artistic,* an. II, seria II, nr. 25, 15 mai 1921, p. 3.

- Teodorescu, I., *Gherea văzut de aproape,* în *Adevărul literar și artistic,* an. III, seria III, nr. 77, 14 mai 1922, p. 2.

- Lăzăreanu, B., *Gherea,* în *Adevărul literar și artistic,* an. V, nr. 184, 15 iunie 1924, p. 3.

- Teodorescu, I., *Gherea cel bun,* în *Adevărul,* an. XLIII, nr. 14 226, 14 mai 1930, p. 2.

- Maniu, Adrian, *Birtașul cărților,* în *Adevărul literar și artistic,* an. IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 1. Două fragmente : „Și iată că istoria literelor române trebuie să însemne la loc de cinste crescîndă numele lui Gherea Dobrogeanu, birtașul din Ploiești, așa cum din berarul neprocopsit Caragiale își face azi și pentru vremea de la noi mai departe o glorie a dramaturgiei române"...

  „...Cine a fost acest Gherea, căruia și acum i se închină muncitorii, pe care îl uită poeții și nu-l cunosc încă țăranii. Azi, cînd pămîntul, după zece ani, păstrează un pumn de oase, răspunsul vine fără patimă : Gherea a fost întemeietorul socialismului în România și nu a făcut din acest crez o trambulină politică. Gherea a fost criticul care a limpezit scrisul românesc și nu a ajuns nici academician, nici profesor universitar."

- Arghezi, T., *Gherea,* în *Adevărul literar și artistic,* an. IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 5. Cităm fragmentar :

  „Educat în singurătatea noțiunilor, lipsit de acele gesturi largi și declamatorii, care, mental, la unii din contimporanii lui și ai noștri intelectuali se înfățișează ca niște complectări abstracte, ale formei fiziologice, ca o coadă de pene, ca o creastă de fulgi sau ca o labă cu foarfecă de rac, Gherea nu suporta nici retorica, nici atitudinea umflată [...]. Probitatea intelectuală a lui Dobrogeanu-Gherea, ca și probitatea lui de bărbat, poate sluji de mare pildă fiecăruia din contimporani. În afară de unghiul artistic al ideilor, care se deschide și se închide,

ca limbile unui ornic după soare, acest discursiv al principiilor şi emiţător de dogme era omeneşte cel mai bun şi mai milos dintre prelaţii gîndirii unei epoci. Dreapta lui a dat întotdeauna şi inima lui, stîngă, a îmbălsămat în căldura ei multe şi fără de număr dureri [...]. Gherea nu a fost profesor, nici ministru, nici deputat, nici scriitor industrial, ca noi, care trăim din cerneală şi intelect şi, succesiv, din douăzeci de culori de cerneală şi din douăzeci de credinţe. El a realizat insul social îndoit, care serveşte ideile mai bine şi nu-şi dumică merindea din personalitatea lui artistică, muncitor pentru pîine şi contemplator pentru intelect."

- Negreanu, I., *Amintiri*, în *Adevărul literar şi artistic*, an. IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 4.
- Sadoveanu, Isabela, *In memoria lui Gherea*, în *Adevărul literar şi artistic*, an. IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 1.
- Atanasiu, I. C., *Mişcarea socialistă, 1881—1900*, Bucureşti, Editura „Adevărul", 1932, v. indicele de nume. Reproducem un fragment de amintiri :

„Ce seri delicioase petreceam — între anii 1892 pînă la 1916 — cînd în trecerea mea prin Ploieşti, în drumul dintre Galaţi şi Bucureşti, mă opream cîte o noapte la Gherea !

În odăiţa lui din dosul marelui restaurant al gării Ploieşti, odăiţa care slujea şi de sufragerie şi de cameră pentru musafiri, în jurul samovarului care-şi depăna calda lui armonie, în mijlocul familiei lui «Costică» (cum îi spuneam toţi socialiştii, bătrîni sau tineri) se desfăşurau ceasuri vrăjite. Cum se uitau acolo toate necazurile, toate amărăciunile ! În jurul mesei rotunde, pe care o prezida figura blîndă şi calmă a d-nei Dobrogeanu (coana Sofia), şi pe care Fany (Ştefania, mai tîrziu d-na Paul Zarifopol) o lumina cu tinereţea şi frumuseţea ei ; în zgomotul plăcutelor zburdălnicii ale lui Saşa (Alexandru C. Dobrogeanu-Gherea) şi în gunguritul lui Ionel (ultimul copil), sorbeam cu nesaţ învăţăturile pe care Gherea le răspîndea cu atîta dărnicie, în minţile şi în sufletele noastre. Iar

în timpul acesta restaurantul era supravegheat tot de refugiaţi politici. Pe aci s-au perindat Dicescu, Andrei Dumitrescu, doctor Filip Codreanu, George Madan, Crivda şi alţii.

Gherea a dezlănţuit pe cîmpul sociologic şi literar lupte crîncene. A dărîmat prin *Criticile* lui necruţătoare mulţi idoli, cari se aşezaseră deja solid pe piedestalele lor. Dar în criticismul lui punea atîta documentare ştiinţifică, atîta bună-credinţă şi mai ales atîta urbanitate, că înşişi idolii detronaţi îi păstrau — dacă nu simpatia lor — dar desigur tot respectul datorit onestităţii cu care el păşea pe arena acestei lupte.

Pentru opinia publică Gherea nu era un «militant», pentru că în luptele de toate zilele el nu ieşea la iveală. De fapt însă el participa în mod activ şi intens la conducerea mişcării, era consultat în chestiile importante şi, cel puţin între intelectuali, cuvîntul lui, de cele mai multe ori, era hotărîtor. Nădejde vorbea de el cu toată consideraţia, recunoscîndu-l ca «şef teoretic». Şi cînd se ivea o chestie mai grea era rugat să se manifesteze, concursul lui avînd o înaltă valoare morală. Nu e de mirare deci că i s-a cerut o conferinţă spre a cuceri pătura cultă în acţiunea pentru ziarul zilnic."

- Nădejde, Sofia, *Amintiri. „Contemporanul". Nădejde şi Sperantia, Gherea*, în *Adevărul*, an. XLIX, nr. 15 739, 8 mai 1935, p. 5.
- Păcurariu, C., *Cîteva amintiri despre C. Dobrogeanu-Gherea*, Bucureşti, 1936.
- Moscovici, Ilie, *Introducere biografică* la broşura *Judecata posterităţei şi judecata contemporanilor. Concepţia materialistă a istoriei*, Editura P.S.D., Biblioteca socialistă, 1945, 47 p.
- Vitner, Ion, *C. D. Gherea, reconstituire biografică*, în *Viaţa românească*, an. IX, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1956, p. 141—159 şi p. 137—162.
- Caragiale, I. L., *Opere*, vol. VII, *Corespondenţă*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1942, ed. Şerban Cioculescu, p. 253—263.

• *Documente privind istoria României. Războiul pentru independență*, vol. I, partea I, Ed. Academiei R.P.R., 1954, p. 630, 647—670, 786—787 (corespondență).

• *Începutul activității revoluționare a lui C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Studii. Revistă de istorie*, an. X, nr. 3, 1957, p. 60—84.

• Caragiale, I. L., *Scrisori și acte*, ed. Șerban Cioculescu, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 10—17, 126, 128.

SUMARUL